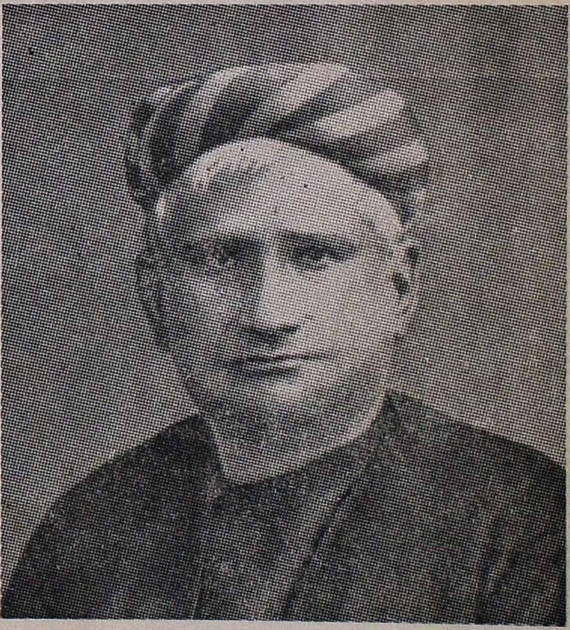
பங்கிம்சந்திர சாட்டர்ஜி

சுபோத் சந்திர ஸென்குப்தா



இந்திய
இலக்கியச்
சிற்பிகள்

பங்கிம்சந்திர சாட்டர்ஜியின் (1838-1894) தோற்றம் வங்காள இலக்கிய வானில் கதிரவன் எழுச்சி போன்றது. பங்கிம்சந்திரர் சிந்தனையின் நயமும் புதுமையும் எப்படி மதிப்பிடப்பட்டாலும் நவ இந்தியாவின் முதல் நாவலாசிரியர் என்னும் பெருமை அவருக்கு உறுதிப்பட்டதொன்றாகும்; மகத்தான நாவலாசிரியர்களில் ஒருவராக அவர் என்றும் கருதப்படுவார்.

பங்கிம்சந்திரர் மகத்தான நாவலாசிரியர் என்பது மட்டுமல்ல. அவர் சிறந்த விமரிசகரு மாவார். படைப்பிலக்கியக் கலைஞனாக அவர் புரிந்த சிறந்த பணியும் இந்திய மறுமலர்ச்சியில் அவருக்கு இருந்த ஈடுபாடும் விமரிசனக் கோட் பாடுக்கும் செயல்முறைக்கும் அவர் ஆற்றிய பங்கை ஓரளவு புகைமூட்டமிட்டு விட்டன.

பங்கிம்சந்திரரின் படைப்பான 'வந்தே மாதரம்' இந்தியக் கலாச்சாரத்தின் ஓர் அரிய பொக்கிஷ மாகும். நம் நாட்டின் அரசியல் மற்றும் கலாச் சார விடுதலை இயக்கத்திற்கு அவ் வுன்னதப் பாடலும் சிறப்பாக அதன் முதல் அடியும் பேரார் வம் ஊட்டியிருக்கின்றன. அதுவே இந்திய தேசியவாதிகளின் போர்ப்பரணியாயிற்று.

பங்கிம்சந்திரர் சம்பந்தப்பட்டவை அனைத்தி லும் அத்தாட்சி எனக் கருதக்கூடிய ஆழ்ந்த புலமை வாய்ந்த டாக்டர் சுபோத் சந்திர ஸென் குப்தா அவர்கள் 'இந்திய இலக்கியச் சிற்பிகள்' என்ற இவ் வரிசை நூல்களுக்குள்ள வரையறைக் குள் பங்கிம்சந்திரரின் நாவல், கட்டுரை, மற்றும் விமரிசனப் படைப்புகளைப் பற்றிய விமரிசனப் பூர்வமான திறனாய்வை இந் நூலில் அளித்திருக் கிறார். ஆழ்ந்த ஈடுபாடு கொண்ட இவரின் ஆய்வு இந்தியாவின் மகத்தானதொரு நாவலா சிரியரின் மேதையை அறிஞர் அறியவும் உணர வும் பெரிதும் உதவும்.

அட்டை அமைப்பு—**ஸத்யஜித் ரே**

விலை—ரூ. 2-50.

NB

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] 1505 [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] இந்தியர் [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
1527.28 [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] S.S [illegible]
[illegible] M.V. [illegible] . . . . .
[illegible]
[illegible] 155 [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] 153 [illegible]
[illegible]
[illegible] V.K.
[illegible] T.K. [illegible] P.V. [illegible] S.M.
[illegible]
[illegible] 100 [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] C.A. [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible signature]

இந்திய இலக்கியச் சிற்பிகள்

பங்கிம்சந்திர சாட்டர்ஜி

ஆங்கில மூலம் :

சுபோத் சந்திர சென்குப்தா

தமிழாக்கம்

அசோகமித்திரன்

சாகித்திய அக்காதெமி

புது தில்லி

BANKIMCHANDRA CHATTERJEE—Tamil translation by Ashokamitran of S. C. Sengupta's monograph in English. Sahitya Akademi, New Delhi, 1979. Price Rs. 2.50.

First Edition : 1979

Copies available from :
SAHITYA AKADEMI
Rabindra Bhavan, 35, Ferozeshah Road, New Delhi—110001

BRANCHES:
Rabindra Sarobar Stadium, Block V-B, Calcutta—700029
29, Eldams Road, Teynampet, Madras—600018
172, Naigaum Cross Road, Dadar, Bombay—400014

Published by Sahitya Akademi, New Delhi and Printed at
Tax & Company Law Press, Madras-24

2

ஸாரே ஜஹான் ஸே
அச்சா இந்துஸ்தான் ஹமாரா.
எழுதியவரான சர். முகமத் இக்பால்
அவர்கள்

இப்படி இவை கொண்டு ஒரே இனமாக இணைந்த
இந்து முஸ்லிம் சகோதரர்களை, அன்னிய ஆங்கில
அதிகாரங்கள். இராஜ தந்திரம். பிரித்து வென்றும்
ஒன்றி மொழியும் பாரதத்தைக் காப்போம்.

ஸ்ரீமய பாரதி வே.சு. தேசிய ஒருமைப்பாட்டை வளர்த்துக்

நினைவாஞ்சலி கொள்வது உள்

பிரபோத்ரஞ்சன் சென் தியாயகத்தடனை

பொன்பதை. மறவாதே! மறவாதே!!

அன்புடன் வாழ்த்துடன்

பெ. [illegible]
தொழிற்சங்க

சென்னை
29-7-80

பொருளடக்கம்

2

முன்னுரை

நவீன இந்திய இலக்கியச் சிற்பிகளில் பங்கிம்சந்திரர் ஒரு தனித்த இடம் வகிக்கிறார். அவர் தோற்றத்தின் நூற்றாண்டு விழா 1938-ல் கொண்டாடப்பட்டது. நூற்றாண்டு விழாக்கள் கொண்டாடுவது இப்போது பொதுவழக்காகி விட்டது ; பொழுது போக்கு என்று கூடக் கூறலாம். இதனால் அவ்வளவு மேன்மையுறா எழுத்தாளர்களும் கௌரவிக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள். இதில் குறிப்பிடத்தக்கது என்னவென்றால் 1965-ம் ஆண்டு பங்கிம் சந்திரரின் முதல் வங்காளி நாவலாகிய **துர்கேசநந்தினி**யின் நூற்றாண்டு விழா கொண்டாடப்பட்டபோது ஒரு நூலை இப்படிப் போற்றுவது அசாதாரணமானது அல்லது அநாவசியம் என்று கருதப்படவில்லை. **துர்கேசநந்தினி** வங்காள மொழிக்கு மட்டுமல்லாமல் நவ இந்தியப் புனைகதைக்கும் தடம் வகுத்துவிட்டது. பேசுவதற்குரிய தகுதி கூட 1865-ம் ஆண்டில் வங்காள மொழி உரைநடைப் படைப்பு ஏதும் பெற்றிருக்கவில்லை. **துர்கேசநந்தினி** தோன்றியது. வங்காளிப் புனைகதையும் அக்கணமே உரிய பருவ மெய்தியது.

சீரிய நூல்களுக்கு நூற்றாண்டு விழாக்கள் கொண்டாடப்பெற்றதை நாம் இதற்கு முன்னர் கேள்விப்பட்டிருக்கிறோம். உதாரணமாக ஷேக்ஸ்பியரின் முதல் தொகுப்பு நூல். ஆனால் வெறும் ஒரு பாடலுக்கு அத்தகைய கௌரவமளிக்கப்பட்டதைக் கேள்விப்பட்டிருக்கிறோமா ? ஆனால் 'ஆனந்தமடம்' என்ற நாவலில் பங்கிம் சந்திரர் சேர்த்திருக்கும் 'வந்தேமாதரம்' எனும் பாடலை தேச பக்தர்களும் கவிதைப் பிரியர்களும் பல்வேறு வகைகளில் நூற்றாண்டு விழாக் கொண்டாடிக் கௌரவிப்பதை இன்று நாம் காண்கிறோம். பல்வேறு மொழி, மதம், நிலப்பகுதிகளைச் சார்ந்த மக்களை ஒரு நாடாக இணைத்து, விடுதலைப் போருக்கு ஒருங்கிணைத்த உணர்ச்சி வீசிடும் பாடல் அது. சுதந்திரம் பெற்றுவிட்ட இந்நாளில் தன் படைப்பிலக்கியத்திலும் கருத்துரைகளிலும் பங்கிம்சந்திரர் விவரித்த, சுதந்திர மண்ணிலேயே பெறக்கூடிய நல்வாழ்வை மக்கள் அடைய அப்பாடல் தொடர்ந்து தூண்டுவதாக இருக்கும்.

வங்காளத் தலைவர்களை மட்டும் ஆராய்ந்தால் இந்திய மறுமலர்ச்சி இரு கட்டங்கள் கொண்டது எனக் கூறலாம். ராஜாராம் மோகன்ராய் முன்னோடியாக விளங்கிய முதல் கட்டத்தில் புராதன இலக்கணத் தளைகளிலிருந்து விடுபட்டு, பயனற்ற வேதாந்த நுணுக்கங்களையும் மூட நம்பிக்கைகளையும் தவிர்த்து, மேலை நாட்டோரின்

பகுத்தறிவு வாதம் மற்றும் விஞ்ஞானத்திற்கு இசைந்த இயக்கம் மூலம் முன்னேற்றம் காண்பது. இரண்டாவது கட்டத்தில் முன்னும் பின்னும் பார்த்து, மிதமிஞ்சிய மேலைய மோகத்தை எதிர்த்துப் பண்டைய முனிவர்களின் ஞானத்தையும் தற்கால விஞ்ஞான அறிவுவாதச் சிந்தனையையும் ஒருங்கிணைத்த வாழ்க்கைத் தத்துவத்திற்காகப் பாடுபடுவது. இதன் முக்கிய போதகர் பங்கிம்சந்திரர். கீதையின் இறை நம்பிக்கையையும் ஆகஸ்டு கோம்டேயின் நேர் காட்சிவாதத்தையும் இணைத்த கலாச்சாரத் தத்துவமே அவர் போதித்தது.

இலக்கியத்தில், பங்கிம்சந்திரர் புனைகதைப் பகுதிக்கு மட்டும் கருவில் உதித்த திருவாக முதிர்ந்த படைப்புகளாகத் தரவில்லை; அவருடைய 'வங்கதரிசனம்' எனும் பத்திரிகை வாயிலாக அவர் வெளியிட்ட நாவல்கள் கட்டுரைகள் மூலம் இலக்கிய விழிப்புணர்ச்சிக்கும் ரசனைக்கும் எடுத்துக்காட்டுகளைப் படைத்தார். வங்காள மொழியில் 'வங்கதரிசனம்' பத்திரிகைதான் முதல் இலக்கிய வெளியீடு என்று கூறிவிட முடியாது. ஆனால் தரத்தில் அதன் முன்னோடிகளை விஞ்சியதோடு பின்னர் வந்த எந்த வெளியீடும் அதன் தரத்தை எட்டவில்லை. 'வங்கதரிசன'த்தின் முதல் சிறப்பு அதன் யதார்த்தத்தன்மை; படைப்புகளில் உயர்ந்த தரம்; அப்பழுக்கற்ற புலமை; சொல்லும் செய்திகளிலும் கருத்துக்களிலும் தெளிவும் நடுநிலை நோக்கும்.

இவ்வாறுன பல்வேறு காரணங்களால் பங்கிம்சந்திரர் வந்தே மாதரம் எனும் எழுச்சிக் குரல் தந்த முனிவர், மகத்தான நாவலாசிரியர் என்று மட்டுமல்லாமல் 'சாகித்ய சாம்ராட்' அல்லது இலக்கியச் சக்ரவர்த்தி என்றும் அழைக்கப்பட்டார். இவரைக் காட்டிலும் மிகுதியாயும் பலவகைப்பட்டதுமான படைப்புகளைத் தந்த இந்தியாவின் தலைசிறந்த கவிஞர் ரவீந்திரநாத தாகூருக்குக் கூட இச்சிறப்புப் பெயர் கிட்டவில்லை. பங்கிமின் மறைவுக்குப் பின் மீண்டும் துவக்கப்பட்ட 'வங்கதரிசன'திற்குச் சில காலம் தாகூர் ஆசிரியராயிருந்தார். ஆனால் பங்கிமின் மறைவு உண்டுசெய்த பிளவைச் சரிசெய்துவிட முடியவில்லை.

இதற்கு ஒரே இணையாக டாக்டர் ஜான்ஸன் 'இலக்கிய சர்வாதிகாரி' என்று அழைக்கப்பட்டதைத்தான் சொல்ல முடியும். இவ்விருவர்களிடையே இருந்த ஒற்றுமை வேற்றுமை படிப்பினை யூட்டுவதாகும். சீரிய கற்பனைத் திறன் படைத்த பங்கிம்சந்திரர் மிக உயரிய தரத்துடைய படைப்புகளை விட்டுச் சென்றிருக்கிறுர். ஜான்ஸனுடைய முக்கிய மூலதனமோ அவருடைய விசேஷ நடைமுறை நுண்ணுணர்வு. அவருடைய 'அகராதி,' 'ஷேக்ஸ்பியர்

பதிப்பு' மற்றும் 'கவிஞர் வாழ்க்கை வரலாறு' கற்பனை இலக்கியப் பிரிவைச் சார்ந்தவையல்ல. 'கவிஞர் வாழ்க்கை வரலாறு' நூல் வரலாறைக் காட்டிலும் விமரிசனம் என்னும் காரணத்திற்காகவே குறிப்பிடத்தக்கது. இந்த மாறுபாடுகள் இருப்பினும், ஜான்ஸன் குறித்து பங்கிம்சந்திரர் கண்டனம் தெரிவித்தாலும், இருவரும் வாழ்க்கையும் இலக்கியமும் ஒன்றோடொன்று இணைந்தது என்றே கருதினர்கள். இருவரும் பிழையின்றி எடுப்பாக எழுதுவதற்கும் நல்ல ரசனை, கணிப்பு ஆகியவைக்கு விதிமுறைகள் வகுக்கவும் முற்பட்டார்கள். இருவரும் கற்பனைப் படைப்பிலக்கியம் வாழ்க்கை மேம்பட உதவும் ஒரு கருவி என எண்ணினர்கள்.

இறுதியில் இந்த மகத்தான மனிதரைப் பற்றி இவ்வளவு சிறிய நூல் எழுதியதற்கு நான் மன்னிப்புக் கேட்டுக் கொள்ள விரும்புகிறேன். இதன் குறைபாடுகளை நான் முற்றிலும் உணர்கிறேன். என் முன்னுள் மாணவரும் கல்கத்தா மாநிலக் கல்லூரியின் பேராசிரியருமான அசோக குமார் முகர்ஜியின் கூர்மையான கவனிப்பு கிட்டாதாயின் இதிலுள்ள குறைபாடுகள் இன்னும் அதிகமாக இருந்திருக்கும்.

ஸ்ரீ அரவிந்தர் அருளிய 'வந்தேமாதரம்' பாடலின் மொழி பெயர்ப்பைப் பயன்படுத்திக் கொள்ள அனுமதித்த புதுச்சேரி ஸ்ரீ அரவிந்தர் ஆசிரமத்திற்கும் இவ் வனுமதியை எனக்காக உடனுக்குடன் பெற்றுத்தந்த கல்கத்தா திரு எச். கே. நியோகி அவர்களுக்கும் நான் நன்றியுடையவனுவேன்.

செப்டம்பர் 1976 **எஸ். சி. சென்குப்தா**

2.

[குறிப்பு]

இந்திய சுதந்திரப் போராட்டத்தில். அடியேன் அறிந்த வரையில். போராட்டக்காரர்களை தேசபக்த மனிதர்களுக்கு "வந்தேமாதரம்" உயிர்நாடியாக இருந்து வந்தது. 15 ஆம் தேதி. 1947-ஆகஸ்ட். 15 ஆம் புனித நாள் வேளையில் "பாரதம்" சுதந்திரம் அடைந்த வரையில் "வந்தேமாதரம்" என்ற உயர் கோஷமாக இருந்து வந்தது. அப்புறம்...... அடியேன் சொல்ல நினைக்கிறது.

வங்க மொழியிலும். சமஸ்கிருத மொழியிலும் ஆக்கப்பட்டிருந்த "வந்தேமாதரம்" பாடலை. அமரர் மகாகவி. பாரதியார். இப்படி தமிழ் மொழியில் "வந்தேமாதர மென்போம்....." என எழுதியிருக்கிறார். இன்றளவும் தொடர்ந்து நாடக ஆசிரியர். கலைமாமணி. முத்தமிழ் வித்தகர் மதுரை. டி. பாஸ்கர தாஸ் அவர்கள். எளிய தமிழ் நடையில். வந்தேமாதரமே. வாழ்வுக் கோர் தாரமே. சந்தேகமில்லையே நான் சொல்லும் சந்தோஷமே...... எனப் பாடியுள்ளார்கள் என்பதை அடியேன் நினைவு கூர்கிறேன்.

வாழ்க, சுதந்திரம்

D. [illegible]

செல்வம்

அறிமுகம்

வங்காள இலக்கிய உலகில் பங்கிம்சந்திரரின் தோற்றம் வானத்தில் கதிரவனின் புறப்பாட்டுக்கு ஒப்பிடப்படுகிறது. இருள் சூழ்ந்த வைகறை. திடீரெனக் கதிரவன் அடிவானத்தில் எழுகிறான். உடனே ஒளி பெறுகிறோம். நாலாபுறத்திலும் சுறுசுறுப்பு தோன்றுகிறது. வங்காள இலக்கியம் — பார்க்கப் போனால் இந்திய இலக்கியமே—தூக்க நிலையில் இருந்தது. 1865-ல் 'துர்கேசநந்தினி' வெளிவந்தது. தொடர்ந்து 'கபாலகுண்டலா' மற்றும் பிற நாவல்கள். இலக்கிய உலகம் நீண்ட உறக்கத்திலிருந்து எழுவது போல விழித்தெழுந்தது. விரைவிலேயே 'வந்தேமாதர'த்தின் உட்பொருள் அனைவரின் உதட்டிலும் தவழ்ந்தது.

ஆனால் அந்த விழித்தெழுவது திடீரென நிகழ்ந்ததுதானா? இந்தியாவின் அரசு மொழியாகவும் பிரதானமாகக் கற்க வேண்டிய மொழியாகவும் ஆங்கிலம் ஏற்கப்பட்டபின் மூன்றாண்டுகளில், 1838 ஜூன் 26-ம் தேதி பங்கிம்சந்திரர் பிறந்தபோது நிறைய சாத்தியக் கூறுகள் இருந்தன. கல்கத்தாவின் இந்து கல்லூரி 1855ல் மாநிலக் கல்லூரியாக மாற்றப்பட்டது. 1857-ம் ஆண்டில் மூன்று பல்கலைக் கழகங்கள் நிறுவப்பட்டன. கல்கத்தா பல்கலைக் கழகத்தின் முதல் பட்டதாரி பங்கிம்சந்திரர் (1858). ஆனால் எதிர்திசையில் பிரிட்டிஷ் ஆதிக்கத்துக்கு எதிராகவும் மேலைய நாட்டுச் சிந்தனையும் வாழ்வு முறையும் இங்கு பெருகுவதை எதிர்த்தும் இயக்கமிருந்தது. அதன் அறிகுறியே சிப்பாய் கலகம் என்று அழைக்கப்பட்ட '1857 சுதந்திரப் போர்.' ஆதலால் 'நல்ல தருணம்' நிலவியது; சரியான திசையும் வடிவமும் தரும் தலைவராக பங்கிம்சந்திரர் இருந்தார்.

பங்கிம்சந்திரர் 1858-ல் டிபுடி மாஜிஸ்டிரேட்டாக அரசு சேவையில் புகுந்தார். அந்நாளில் வங்காள மாநிலப் பகுதிகளாக இருந்த மேற்கு வங்காளம், கிழக்கு வங்காளம், ஒரிஸ்ஸா பிரதேசங்களின் வெவ்வேறு மாவட்டங்களிலும் பணிபுரிந்து 1891-ல் ஓய்வு பெற்றார். பதவியில் திறமை, உறுதி, நிர்வாகப் பிரச்னைகளில் மனிதாபிமான நோக்குக்காகப் பெயர் பெற்றார். உள்ளூர் திறமையை வெளிக்காட்ட அயல் நாட்டு ஆதிக்கத்தில் அதிக வாய்ப்பு இல்லாமல் போவதற்குப் பங்கிம்சந்திரர் தம் பிற்காலத்தில் மிகவும் வருந்தினார். மத்திய பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் மிகச் சிறந்த மேதையானவர் வசிக்க நேர்ந்த உயர்ந்த பதவி வங்காள அரசின் தற்காலிக உதவிச் செய

லாளர் பதவியே என்பதை வருத்தத்துடன் எண்ண வேண்டியிருக்கிறது. பங்கிம்சந்திரர் 1891-ல் ஓய்வு பெற்றபோது இந்திய தேசிய காங்கிரஸ் நிறுவப்பட்டு ஆறுண்டுகள் ஆகியிருந்தன. பங்கிம் வங்காளம் மட்டுமன்றி முழு இந்தியாவின் மிக முக்கியமான இலக்கியச் சீமானுயிருந்தார். அவருடைய படைப்புகள் சில ஆங்கிலத்திலும் இதர மொழிகளிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருந்தன. ஆனால் அவர் உழைத்துப்பெற்ற ஓய்வை அனுபவிக்க அதிக நாட்கள் உயிருடனிருக்கவில்லை. அவர் ஓய்வு பெற்ற காலத்திலேயே உடல் நலம் குன்றியிருந்தார். 1894 ஆரம்பத்தில் பெரிதாக நோய்வாய்ப்பட்டார். அந்த ஆண்டு ஏப்ரல் 8-ம் தேதி முடிவு நேர்ந்தது.

கவிதை முயற்சிகளை விட்டுவிட்டால் பங்கிம் சந்திரரின் இலக்கியப் பணி இரண்டு அல்லது மூன்று கட்டங்கள் கொண்டது. இதில் பதினுன்கு நாவல்களும் (இதில் ஒன்று ஆங்கிலத்தில்) பல தொகுப்புகள் உரைநடைப் படைப்புகளும் அடங்கும். ஸ்ரீ அரவிந்தர் முதற் பகுதிக்கும் இரண்டாம் பகுதிக்கும் மாறுபாடு குறிக்கிருர்: "ஆரம்ப கட்டத்தில் பங்கிம்சந்திரர் வெறும் கவியும் கவர்ச்சி நடையாளருமே யாவார். பிற்பகுதி பங்கிமோ தீர்க்க தரிசியும் தேசச் சிற்பியுமாவார்." வேறு பலர் பங்கிம் வெறும் கவியும் கவர்ச்சி நடையாளருமாயிருந்ததில் மட்டுமே அவருடைய உண்மைச் சிறப்பைக் காண்பர்; பிற்கால நாவல்களில் அவருடைய படைப்புத் திறன் மழுங்கியிருப்பதாக உணர்வர். மேதையான ஓர் எழுத்தாளரை அவருடைய முழுப்படைப்பையும் ஒருங்கிணைத்து ஆராய வேண்டும். "ஒரு நல்ல கதையே நீதி; ஒரு மோசமான கதையில் நீதியிருக்கும்" எனக் கூறிய செஸ்டர்டனின் புதிரை நாம் மறந்து விடக் கூடாது. ஆயினும் ஆய்வின் சௌகரியத்திற்காகச் சிந்தனையாளர் பங்கிமை முதலில் பரிசீலித்துப் பின்னர் நாவலாசிரியர் பங்கிமைக் கவனிப்போம். இது காலவரிசைப்படி சரியான வழியாகாது. ஏனெனில் அவருடைய பிற்காலக் கட்டுரைகளும் நாவல்களும் விவாதிக்கப்பட்ட பின்னர்தான் அவருடைய இளவயதின் நாவல்களைப் பரிசீலிக்க முடியும்.

ராஜா ராம்மோகன் ராய் முன்னேடியாயிருந்த பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டு விழிப்புணர்ச்சியை வங்காள மறுமலர்ச்சி என்றும் இந்திய மறுமலர்ச்சி என்றும் அழைக்கிருேம். ஒருவிதத்தில் இது சரியல்ல. 1453-ம் ஆண்டில் கான்ஸ்டாண்டிநேபிளில் வீழ்ச்சிக்குப் பின் மேலைய நாடுகளில் தஞ்சம் புகுந்த பண்டைய இலக்கிய அறிஞர்களின் பாதிப்பு மிகைப்படுத்தப்பட்டதாயினும் ஐரோப்பிய மறுமலர்ச்சி புராதன கிரேக்க இலக்கியங்களின் மறு பரிச்சயத்தால் ஓங்கி வளர்க்கப்பட்டது என்பதில் ஐயமில்லை. இது பழைய பாரம்பரியத்தை மீண்டும் உணர்ந்து கொள்வதாகும். ஆனல் இந்தியா

விலோ விழிப்பு என்பது நவீன அயல்நாட்டு சக்திகளால் நம்முடைய இலக்கியம், தத்துவம், சமூகக் கோட்பாடு இவற்றின் மீதுள்ள நம்பிக்கை தகர்ந்து போவது என்ருகிவிட்டது. ஆரம்ப நாளி லிருந்தே புதியதற்கும் பழையதற்கும் உள் நாட்டினதற்கும் அயல் நாட்டினதற்குமிடையே முரண்பாடும் எதிர்ப்பும் இருந்திருக்கிறது. மூடநம்பிக்கையின் உறைவிடமாக இருக்கும் என்று ராம்மோகன் அரசு சம்ஸ்கிருதக் கல்லூரி நிறுவப்படுவதை எதிர்த்தார். ஆனுல் விந்தையாக அக்கல்லூரியின் மகத்தான தயாரிப்பு ஐரோப்பிய மனப்போக்கு கொண்ட ஆசார சீல பிராமணராகிய பண்டிதர் ஈசுவர சந்திர வித்தியாசாகர். அபாரப் புலமை வாய்ந்த அவர் அவருடைய சீர்திருத்தங்களுக்கு ஆதரவாகப் பல பண்டைய சாத்திரங்களை மேற் கோளாக எடுத்துக் கூறினுர். கிறிஸ்துவ மதவாதிகளின் மதமாற்று முயற்சிகளையும் மீறி பிரம்மோயிசம் எனும் புதிய மதம் உருவாக்கப் பட்டது. உண்மையில் இது இஸ்லாம் மற்றும் யூனிடேரியனிசம் (ஒருமைத் தத்துவம்) ஆகியவற்றுக்குக் கடமைப் பட்டதாயினும் அதன் பெயர்க்கேற்ப உபநிடதங்கள், அத்வைத வேதாந்தத்தை நாடிச் சென்றது. இந்து சிந்தனைக்கு பிரம்மோயிசம் புதிய அமைப்பு அளித்தது. ஆனுல் சாதிகள் நிறைந்த இந்து சமுதாயம் சாதிக் கோட்பாடைக் களைய வில்லை. பல தெய்வ வழிபாட்டு முறை களையும் கைவிடவில்லை.

இந்தப் பின்னணியில்தான் பங்கிம் சந்திரரின் சிந்தனையை ஆராய வேண்டும். வெவ்வேறு கலாச்சாரங்களை அது எந்த அளவுக்கு இணைத்தது என்றும், அது ஒன்றிணைந்த உண்மையான தத்துவமா அல்லது வெறும் தத்துவக் கோட்பாடுதானு என்றும் பார்க்கவேண்டும். அவருடைய எல்லாப் படைப்புகளிலும் ஒரு பொதுவான சரடு இருக்கிறது. மேன்மை மற்றும் இன்பத்திற்கான திறவுகோல் தன்னடக்கமே என்பதை வலியுறுத்துவதே அது. முறைகேடான மகவுகளைப் பெறச் செய்வதே தன் தொழில் என்பது போல சசிசேகர பட்டாசாரியா ஒரு கட்டுப்பாடற்ற இளைஞனுயிருந் தும் பங்கிமின் முதல் நாவலாகிய 'துர்கேசநந்தினி'யின் துவக்கத் தில் அவன் தன் புலன்கள் அனைத்து மீதும் வெற்றி கண்ட அறிஞ னுகவும் ஒதுங்கி வாழும் சந்நியாசியாகவும் இருக்கிருன். அவரு டைய இரண்டாவது நாவலாகிய 'கபாலகுண்டலை'யில் மொகலாய அரச சபையைச் சேர்ந்த மதி பீபி என்பவள் சிற்றின்ப வேட்கை மிகுந்தவளாயிருக்கிருள்; ஒரு மலரிலிருந்து இன்னென்றுக்குத் தாவிச் செல்லும் தேனியாகத் தன்னைக் கருதினுள். ஆனுல் வெகு காலம் முன்னர் பிரிந்து போன தன் கணவன் மீது அவள் உண்மை யான காதல் கொள்ளும்போது சிற்றின்பத்தை நாடிச் செல்வதின் பயனற்ற தன்மையை உணருகிருள். அவருடைய நான்காவது

நாவலாகிய ‘ விஷவிருட்சம் ’ தன்னடக்கம் என்னும் நற்குணத்தைப் போதிக்கும் நீதி நூல் என்றே கூறவேண்டும். இதைத்தான் தன் பிந்தைய காலப் புனைகதை, கட்டுரைகளில் பங்கிம்சந்திரர் பல அரிய மேற்கோட்களை எடுத்தாண்டு நீதி புகட்ட முயன்றார்.

ஆதலால் பங்கிம்சந்திரர் கலைஞனாயிருந்து தீர்க்கதரிசியும் நீதிவானாகவும் மாறினார் என்று கூற முடியாது. நீதி புகட்டுவது சிறிது சிறிதாக மேலோங்கிக் கற்பனைத் திறன் குறையத் தொடங்கினாலும் ஒரு போக்கு தொடர்ச்சியுடையதாயுள்ளது. மனிதன் இன்பத்தை ஆட்கொள்வது தன்வயமிழந்து சுகம் நாடிப் போவதில் இல்லை; தன்னடக்கத்தினாலேயே. ஆனால் இன்பம் தவிர்ப்பு ஓர் எதிர்மறையான சாதனை; புலன்களை அடக்குவதற்கு ஓர் உயர்ந்த நோக்கம் இல்லாது போனால் தன்னடக்கம் தற்கொலைக்கு ஒப்பாகும்; வாழ்க்கை சத்தற்றதாகும். வாழ்வு முழு நிறைவையே நாடுகிறது; நாற்புறமும் இதழ் விரிக்கும் அடர்ந்த ரோஜாப் புஷ்பம் போன்றதாகும். டார்வின், ஹெர்பர்ட் ஸ்பென்சர் ஆகியோரின் படைப்புகளை பங்கிம்சந்திரர் அறிந்திருந்தார்; அவருடைய வாழ்க்கைத் தத்துவம் அடிப்படையில் புதியதைப் படைக்கும் பரிணாமக் கோட்பாடாகும். மானுடத்தின் முழு சாத்தியக்கூறுகளை விழைவதே வாழ்க்கையாகும்; அது நம் உடல், மனம், அறிவு ஆகிய அனைத்து ஆற்றல்களின் ஒருங்கிணைத்த வளர்ச்சியின் பயனாகும். “மதத்தின் சத்து கலாச்சாரமாகும்; அதன் பயனோ மாண்புபடைத்த வாழ்வாகும்”, என சீலே கூறினார். தன் கடைசி நாவலுக்கு முந்தைய நாவலாகிய ‘ தேவி சௌதுராணி ’ என்னும் படைப்பின் மேற்கோள் வாசகமாக இதைத்தான் பங்கிம்சந்திரர் எழுதியிருக்கிறார்.

கிருஷ்ணனைக் கடவுளின் ஓர் அவதாரமாகக் கருதாமல் மனிதருள் மனிதனாக ஒரு விளக்கத்தைப் பங்கிம்சந்திரர் தந்தார். மேலை-கீழைய நாட்டுச் சிந்தனைகளை இவ்வகையில் இணைத்துத் திருப்திகரமான இணைப்பு ஒன்றை அவர் ஓரளவு உண்டுபடுத்தினார். கலாச்சாரமே மதம் என்னும் சிந்தனைப் போக்கை அவர் மேலைய திசையிலிருந்து பெற்றார். ஆனால் இக் கலாச்சாரம் முழு உருப் பெற்றிருப்பதை அவர் கீழைய நாட்டில் கண்டார். அதிலும் மகா பாரதத்தைச் சார்ந்த கிருஷ்ணனிடம். இரண்டாவது மூன்றாவது இடைச் செருகல்களாகக் குவிந்திருந்த கட்டுக்கதைகளை அவர் சுத்திகரிக்க முற்பட்டார். மகாபாரதத்தில் சுயமாகக் கிருஷ்ணன் உள்ளதை உள்ளபடி தெரிவிக்க முயன்றார். அவருடைய முயற்சி முழுதும் வெற்றியடைந்தது எனக் கூறமுடியாது. கிருஷ்ணன் மனிதருள் மனிதனல்ல, ஒரு சிந்தனை வடிவத்தின் மனித உரு, குறியீடு என்று ரவீந்திரர் பொருத்தமாகச் சொன்னார். ஆனால் இங்கு கலைத்திறனுடன் உருவாக்கப்பட்டதைக் காட்டிலும் அந்த

எண்ணம் பற்றித்தான் நாம் கவனிக்க வேண்டியிருக்கிறது மகா பாரதக் கிருஷ்ணன் கதையின் மூன்று இழைகளின் சிக்கலை பங்கிம் சந்திரர் அவிழ்க்க முயன்ருர். ஆனல் மூன்றும் மகாபாரதத்திலேயே உள்ளன. முதல் கட்டத்தில் கிருஷ்ணன் மனிதன் போலவே நடந்துகொள்கிருன். அவன் தெய்வம் என்கிற பேச்சே இல்லை. பின்னர் பாகவதக் கதையில் அவன் ஓர் அவதாரமாகவும் ஒரு தத்து வத்தின் உருவாகவுமே அறியப்படுகிருன். இன்னும் கடந்து அவன் வைணவர்களின் கடவுளாகவும், காதலின் சின்னமாகவும் மாறி, சிருங்காரக் கதைகள் பல அவனைச் சுற்றி உள்ளன. பங்கிம்சந்திரர் மகாபாரதக் கதையின் ஆதிவடிவம் என்று அவர் கருதும் நிலைக்கு அழைக்கிருர். மனிதச் செயலால் சாத்தியமான அளவுக்குக் கிருஷ்ணன் உடல், அறிவு, அழகியல் மற்றும் நெறியுணர்வு ஆகிய ஆற்றல்கள் அனைத்தையும் வளர்த்துக் கொள்கிருன். இப்படி முற்றும் வளர்ந்த நிலையில்தான் மகாபாரதத்தின் வெவ்வேறு நிகழ்ச்சிகளில் பங்கு பெற அழைக்கப்படுகிருன். முக்கியமாக, பாண்டவர்கள் கௌரவர்களின் யுத்தம் என்னும் ஆதாரப் பகுதியில்.

குருட்சேத்திரம் என்னும் போராட்டத்தில் கிருஷ்ணனின் இலக்கும் இலட்சியமும்தான் என்ன? பங்கிம்சந்திரரின் கருத்துப் படி அக்காலத்தில் எப்போதும் ஒன்ருேடொன்று பகை பாராட்டிய பல சிறு அரசுகளாக இந்தியா இருந்தது. ஒரு ஆட்சியாளன் கையினடியில் நாட்டைக் கொண்டு வராவிட்டால் உண்மையான அமைதியோ முன்னேற்றமோ இருக்காது. இந்த உள்நோக்கம் பூர்த்தி பெற வேண்டுமானல் சிற்றரசர்கள் அனைவரும் அழிக்கப்பட வேண்டும். சிற்றரசர்கள் நெடுநாள் போராடிப் பகைமை கொண்டு அழிந்து போனதின் அடிப்படைக் காரணம் அதுதான். இதிலுள்ள 'வரலாற்றுப் பகுதி' வெறும் கற்பனையாக இருக்கக் கூடும். ஆனல் பங்கிம்சந்திரருடைய வரலாற்றுக் கருத்தைக் காட்டிலும் தத்துவக் கருத்து பற்றிதான் நம்முடைய அக்கறை. பிற சந்தர்ப்பங்கள் போல இங்கும் பங்கிம்சந்திரர் கடமைத் தத்துவத்தையே எடுத்துரைக்கிருர். குருட்சேத்திரக் களத்தில் நிகழ்ந்த பேரழிவு நாடகத்தில் கிருஷ்ணன் ஒரு பார்வையாளனுகவே இருந்தான். அதைத் தடுக்க அவன் அதிகம் முயலவில்லை. இன்னும் பார்க்கப் போனல் அதைத் தூண்டி விட்டான் என்றும் கூறலாம். ஏன்? பங்கிம்சந்திரர் கூற்றுப்படி, கடமை அதுவாக வெற்றிடத்திலிருந்து உருவாகாது; அது சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைகளிலேயே நிர்ணயிக்கப்படுகிறது. இதைத் தற்காலத்தில் சிலர் சமூகப் பொருளாதாரக் காரணங்கள் என்று கூறுவர். கிருஷ்ணன் கடவுளாக அல்லாமல் மனிதனுக அன்று இந்தியாவைக் கண்டறிந்தபடி, <u>அமைதியும்</u> <u>முன்னேற்றமும்</u> அழிவினுலேயே அடைய முடியும். அதனுலேயே அவனுடைய கடமையும் அர்ச்சுன

னுடைய கடமையும் அழிவு வேலையைப் பூர்த்தி செய்தபின் புது நிர்மாணத்தை மேற்கொள்வதே.

இங்கு நாம் பங்கிம்சந்திரரின் சிந்தனையிலுள்ள மரபுப் போக்கின் அடிப்படையைக் காண்கிறோம். கடமை என்பது நம் மனப்போக்கினாலோ ஒரு தனித் தத்துவத்தினாலோ தீர்மானிக்கப் படுவதில்லை. நம்மைச் சூழ்ந்திருக்கும் சமூகத்தின் அமைப்பினாலும் நிலவும் சூழ்நிலையினாலுமே குறிக்கப்படுகிறது. கிருஷ்ணனின் திருமணங்கள் பற்றிய கேள்வியால் பங்கிம்சந்திரர் எதிர்க்கப்பட்ட போதும் அவருடைய விளக்கம் மேற்கூறியதாக இருந்தது. இந்தக் கதைகளில் நிறையவே மிகைபடும் கூற்றுகள் உள்ளன என்று அவர் சுட்டிக்காட்டி மகாபாரதத்தின் முற்பாகத்தில் கிருஷ்ணனுக்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட மனைவிகள் இருந்திருக்கிறார்கள் என்று நிரூபிக்கப்பட்டாலும் அதற்குக் கிருஷ்ணனைக் குறை கூறக் கூடாது, அது அக்காலத்தியப் பண்பாடாக இருக்கக் கூடும் என்று கூறுகிறார். இக் காரணத்தினால் பங்கிம்சந்திரர் மலபாரி போன்ற சமூக சீர்திருத்தவாதிகள் மீது கசப் பெண்ணம் கொண்டிருந்தார். அவர் பலதார வழக்கையோ சமூக அநீதியையோ அங்கீகரிக்கவில்லை. ஆனால் உண்மையான முன்னேற்றம் அரசியல் நிலை உயர்வு அல்லது ஒழுக்கம் ஆகியவற்றாலேயே அடைய முடியும் என்றும் அப்போது சமுதாய அநீதிகள் தானாகவே மறைந்து விடும் என்றும் கருதினார். இந்தக் கொள்கையடிப்படையில் விவாதிக்கையில் அவருக்கு ஈசுவர சந்தர வித்யாசாகர் போன்ற மகத்தானவரின் சீர்திருத்தப் போராட்டத்தில் கூட ஓர் அபத்தநிலை தென்பட்டது.

மகாபாரதத்திலுள்ள கிருஷ்ணன் கலாச்சாரத்தின் சிகரமான சின்னம் என 'தர்மதத்துவம்' மற்றும் இதர படைப்புகளில் பங்கிம் சந்திரர் விளக்குகிறார். ஆனால் இந்தக் கிருஷ்ணனே தன் நோக்கங் களுக்காக யாரையும் எதையும் பயன்படுத்தத் தயங்காச் சந்தர்ப்ப வாதியாக இருக்கிறான்; தன்னலத்திற்கே செயல்படும் இயல்புடைய பெர்னார்டு ஷாவின் சீசரையும் பிளண்ட்சிலியையும் நினைவூட்டு பவனாக இருக்கிறான். ஆனால் பங்கிம்சந்திரர் உலகாயத வெற்றி களை இறுதிப் பயனாகப் பாராட்டுவதில்லை. மானுடத்தின் நலன் என்னும் நோக்குக்கு ஒவ்வொரு செயலும் இணங்கி இருக்க வேண்டும்—ஏராளமானவருக்கு என்று மட்டுமல்லாமல் எல்லா மானிடருக்கும் எல்லாப் படைப்புகளுக்கும் நலம் விளைவிப்பதாக இருக்க வேண்டும். கிருஷ்ணனை நாம் எல்லாப் படைப்புக்கும் இறைவனாகப் பார்த்தால் அவன் எல்லாப் படைப்பிலும் உறைவதை யும் நினைவில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். அப்போது சேவையே மிகச் சிறந்த பிரார்த்தனையாகிறது. பங்கிம்சந்திரர் ஓர் அரசியல் சிந்தனையாளர். புரட்சியாளர்கள், பிரிட்டிஷ் ஆதிக்கத்தைப்

போற்றியவர்கள் இருதரப்பாரும் அவரிடமிருந்து மேற்கோள்களை எடுத்துக் காட்டியிருக்கிறார்கள். ஆனால் அவருடைய அரசியல் சிந்தனையில் முரண்பாடு கிடையாது. அரசுகள் மக்களின் அனைத்து அம்சங்களிலும் பக்குவமான வளர்ச்சி ஏற்பட வாய்ப்புத் தருவதற்கே உள்ளன. இவ் வாய்ப்புகள் இருக்குமானால் அன்னியர் ஆதிக்கம் முற்றிலும் தீதல்ல. அது தீயதேயல்லாமல் இருக்கவும் கூடும். பங்கிம் மொகலாயர் ஆட்சியை வங்காளத்தில் பட்டாணியர் ஆட்சியோடு ஒப்பிடுகிறார். நிர்வாகத்தில் பட்டாணியர்களைக் காட்டிலும் மொகலாயர் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர். ஆனால் அவர்கள் உள்ளூர் ஆற்றலை ஆதரிக்கவில்லை. ஆனால் பட்டாணியர் ஆட்சியிலோ வங்காளத்தில் இந்து மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டது. இதைத்தான் நவநையாய, வைணவம் இன்னும் பிற தத்துவங்களின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் காட்டுகிறது. இந்த அடிப்படையில்தான் இந்தியா மீது பிரிட்டிஷ் ஆதிக்கமோ அல்லது வேறு அரசுகளோ கணிக்கப்படவேண்டும்.

மக்கள் நன்மை என்றால் சில விசேஷ ஆற்றல் படைத்த ரகுநாத சிரோமணி அல்லது ரகு நந்தன் அல்லது ஸ்ரீ சைதன்யர் போன்றோருக்கு வாய்ப்புக்கு இடம் தருவதோடு நின்றுவிடாது. பெரியவர் சிறியவர் ஏழை பணக்காரர் எல்லோருக்கும் உரிமைகளும் வாய்ப்புகளும் தருவதே மக்கள் நலமாகும். இங்குதான் பங்கிம் சந்திரரின் கருத்துக்களின் இன்னொரு எல்லையைக் காண்கிறோம்: புரட்சிகர இலட்சியவாதம். அவர் போராடும் சமத்துவம், பல வகைகள் இருப்பதை ஒழித்து விடுவது அல்ல. பர்க்கின் மேற்கோளுரையைத் திருப்பி எழுதினால், சமமாக்குவது என்பது ஒரே தட்டையாக்கி விடுவதல்ல என்று அவர் கூறக்கூடும். 'டிராயிலஸும் கிரெஸீடாவும்' நாடகத்தின் உலீஸஸ் கூறியது போல, தரம் இருக்கவேண்டும்; ஆனால் சமூகம் மற்றும் அரசு அமைப்பு அனைவருக்கும் சம வாய்ப்பும் உரிமையும் உறுதி கூற வேண்டும். பங்கிம்சந்திரரின் கமலகாந்தன் பெர்னார்டு ஷாவின் ஆல்பிரட் டூலிட்டிலைப் போல தகுதி பெறு ஏழைகளின் நண்பன். கமலகாந்தனின் பூனை கூறுகிறது; "உன் பாலைத் திருடினேன் என்று என்னைக் கழி கொண்டு அடிக்கிறாய். ஆனால் ஒரு பெரிய மனிதன் அல்லது கற்றுணர்ந்த புலவன் அதை எடுத்திருந்தால் நீ மகிழ்ச்சியுற்றிருப்பாய். ஆனால் எதற்காக? பசியின் கொடுமை எனக்கு மட்டும் குறைவாக இருக்குமோ?" இந்தச் சிந்தனையால் உந்தப்பட்ட பங்கிம்சந்திரர் சென்ற நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலேயே 'நிரந்தரத் தீர்வை' என்னும் முறையை ஒழித்து நிலத்தை உழுபவர்களுக்குப் பங்கிட்டுத் தர வேண்டுமென கோஷமிட்டார்.

நன்னெறிக்கு ஆதாரமான தன்னடக்கமும் மக்கள் சேவையும் மேற்கொள்ள என்ன தூண்டுதல்கள் இருக்க வேண்டும் என்று கேட்கலாம். பங்கிம்சந்திரர் ஓர் ஆத்திகர். அவருடைய கருத்தில் கடவுள் உண்டு என்ற அடிப்படையை ஏற்காது போனால் விவாதத்திற்கே இடமில்லை. அவர் அறிவுவாதியும் கூட. அவருடைய வழிமுறைகள், சிந்தனைகள் பல தருணங்களில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு ஐரோப்பிய சிந்தனையாளர்கள் மற்றும் பயநெறிமுறை, நேர்காட்சி வாதச் சிந்தனையாளர்களிடமிருந்து பெற்றது. ஆனால் இறைவனை மறுக்கும் இக்கோட்பாடுகளிலிருந்து அவர் மாறுபட்டார். மில் என்போரின் பாதிப்பில் அவர் எழுதிய கட்டுரைகளை அவரே மறைத்து வைத்தார். பயநெறிவாதத்தைப் பெருந்தீனி தின்போர் தத்துவம் எனக் கேலி செய்தார். நம் எல்லாச் செயல்களும் இறைவனுக்கே அர்ப்பணிக்கப்படவேண்டும் என்று அவர் கருதினார். 'ஆனந்த மடம்' நாவலின் முன்னுரையில் தியாக வாழ்வு கூட பக்தி அல்லது கடவுள் நேயமற்றிருந்தால் பயனற்றது என்று கூறியிருக்கிறார். இவ்விஷயத்தில் அவர் எந்த விவாதத்துக்கோ ஐயத்துக்கோ இடமளிக்கவில்லை. நாம் உலகையும் மனித இனத்தையும் உண்மையாக நேசிப்போம்; கடவுள் அனைத்து உலகிலும் பொதித்திருக்கிறார், அவரே இறுதிக் கண்காணிப்பாளரும் நடுவரும் ஆவார் என்பதை நாம் நினைவில் வைத்திருந்தாலே நம் செயல்கள் தன்னலமற்றிருக்கும். நம்மெல்லோருக்கும் மேல் ஆண்டவன் இருக்கிறான் என்பதை உணர்ந்தால்தான் உலகத்தில் அனைத்தும் முறையானதாகும். பங்கிம்சந்திரரின் தத்துவத்தின் இந்த அம்சம் பகுத்தறிவுக்குரியதல்ல. "நிரூபிக்கவோ வெளிப்படையான தகவல்களால் மறுக்கவோ இயலாமல் நம்மிடையே உள்ள தத்துவங்களை நாம் அப்படியே ஏற்றுக் கொண்டாக வேண்டும்" என்னும் கோட்பாடுக்கு ஒத்தது இது. ஆனால் இந்த ஒரு உடன்பாடிருந்தால் அவருடைய விவாதங்களை அவர் கடுமையான தர்க்க ரீதியாக, தற்கால நடப்பியல் தகவல்களையும் கடந்த கால வரலாறும் கொண்டு நிரூபிக்க முன் வருகிறார்.

ஆனால் மக்களுக்கு நலமென்பது மனித நேயம் அல்லது இறையுணர்ச்சி என்பவையால் திடமாக வழி காட்டி உறுதிப்படுகிறதா? மக்களுக்குப் பெரும் இன்னல் விளைவித்தவர்களில் பலர் தாம் கடவுளின் ஆணையைப் பூர்த்தி செய்வதாக எண்ணியவர் என்று பங்கிம்சந்திரரே எடுத்துக் கூறியிருக்கிறார். உண்மையான பக்தனையும் வெறியனையும் இலட்சியவாதியையும் சித்தமிழந்தவனையும் யார் பிரித்துக் காட்டுவது? மக்கள் நலனே நாடுவேன் என்பர் பயங்கர வெறியாட்டங்கள் ஆடியிருக்கிறார்கள், கடவுள் பித்து பிடித்தோரைக் காட்டிலும் இலட்சக் கணக்கான மாந்தரைப் படு

கொலே புரிந்திருக்கிருர்கள். பங்கிம்சந்திரர் தன் விவாதத்தை அதிகம் விவரிக்கவில்லே. இறுதியான பரிசோதனே—அரசாங்கம் திறமையுடையதுதாஞ—என்பது மக்கள் நலம் நாடுகிருேம் என்று கூறிக்கொள்வதில் மட்டுமில்லே. மக்களின் உரிமைகளேயும் சலுகைகளேயும் அங்கீகரிக்கவேண்டும்—ஹஷீம் ஷெய்க், பரண் மண்டல், மீனவன் ராமன் போன்ருேருடையதைக் கூட. இதுதான் நாட்டின் வளத்திற்கு உறுதியான தளமாகும். தேசிய மேன்மை மலர அப்பழுக்கற்ற அத்தாட்சியாகும். இவ்விதத்தில்தான் பழமைவாதியாகப் பல கோணங்களில் காணப்படும் பங்கிம்சந்திரர் தற்காலச் சமதர்மத்தின் முன்னேடியாகவும் விளங்குகிருர்.

மக்களின் உள்ளுணர்வைப் பிரதிபலிப்பதாலேயே ‘ஆனந்த மடம்’ ஒரு மகத்தான அரசியல் நாவலாகும். உலகைத் துறந்தாலும் சந்நியாசிகள், மக்களோடு மக்களாக மக்களுக்காகத் துணே நிற்கிருர்கள். அவர்கள் இயக்கத்தில் மக்களின் வேதனே தன்னிச்சையாக வெளிப்படுகிறது; தேசியம் அல்லது சுதேசித் தத்துவத்தின் காவலர்களாயிருக்கிருர்கள். காரணம் அவர்கள் ‘சந்தாள்’ அல்லது மண்ணின் மாந்தர்கள். அவர்கள் போராட்டம் முகம்மதியர்களே எதிர்த்தா பிரிட்டிஷ் ஆட்சியை எதிர்த்தா என்பது அர்த்தமற்றது. சந்நியாசிகள் ஒழுங்காக ஆட்சி புரிய இயலாத முகம்மதிய ஆட்சியாளர்களுக்கு எதிராகத்தான் செயல்படுகிருர்கள். ஆனுல் அவர்கள் அதிகம் போரிடுவதெல்லாம் ஆங்கிலேயர்களிடம்தான். ‘ஆனந்த மடம்’ நாவலே வெள்ளேயரை வன்முறை கொண்டு துரத்த எண்ணிய தேசபக்தர்களின் வேதநூலாயிற்று. மக்களின் உரிமைகளுக்காகவும் சலுகைகளுக்காகவும் வெவ்வேறு காலங்களிலும் இடங்களிலும் தோன்றும் இயக்கங்களுக்கெல்லாம் அது உந்துதலாயிருக்கும். ‘‘பொங்கி வரும் இந்த இளேஞர் வெள்ளத்தை யாரால் அணையிடமுடியும்?’’ என்று சந்நியாசி முழங்குகிருர். இது எல்லாக் காலத்து எல்லா நாடுகளின் இளேஞர்களுக்கு முரசாகும்.

இந்தக் கண்ணேட்டத்தில்தான் இந்தியாவின் மேன்மை பொருந்திய இலக்கியப் பொக்கிஷங்களில் ஒன்ருன ‘வந்தேமாதரம்’ பாடலே நாம் முறையாக அனுபவிக்க முடியும். பங்கிம்சந்திரரின் மேதை அணேத்தும் திரண்டு ஓர் அன்பு கீதமாக உருவெடுத்திருக்கிறது. ஆறுகளால் வளம் சேர்க்கப்பட்டு, கனிகள் நிறைந்து பயிர்கள் பச்சைப்பசேலென்று பரந்திருக்கும் அன்னே நிலத்தை அவர் வணங்குகிருர். அவள் நிலமெனும் நல்லாள் மட்டுமல்ல; அவள் இறைவனின் இருப்பிடம், இந்து தேவர்க் குழுவில் உள்ள பல தெய்வங்களே வேண்டுகிருர்—துர்க்கை, லட்சுமி, சரஸ்வதி—இதனுல் குறைகாணும் இயல்புடையோர் இந்த கீதம் இந்து விக்கிரக வழிபாடு உணர்வே நிறைந்திருப்பதாகக் கூறுகின்றனர். ஆனுல்

அது உண்மைக்கு மிகவும் புறம்பானதாகும். பங்கிம்சந்திரரே அந்த நாவலின் இறுதியிலும் வேறு பல இடங்களிலும் பல தெய்வ வழிபாடு உண்மையான இந்து மதத்தின் இழிவாகும் எனக் கண்டனம் தெரிவித்துள்ளார். கிறிஸ்துவக் கவிதையில் கிரேக்க தெய்வங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டது போல இந்து தெய்வங்களும் விசேஷ காவிய உணர்வுக்காகத் தோன்றியுள்ளன. எப்பெயரிட்டு அழைப்பினும் இறைவன் தாய்நாடெங்கும் நிறைந்திருப்பவர் என்பதே நாட்டுப் பற்றுடையோனுக்கு முக்கியம். இது ஒரு புதிய உருவ வழிபாடாகலாம்—அப்படிப்பட்ட கண்டனம் தாகூரின் 'வீடும் வெளியும்' என்னும் படைப்பில் ஒரு பாத்திரத்தின் மூலம் வெளிப்படுகிறது. ஆனால் சேவை இறைவனுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்டு அச் சேவையின் பயன் மக்கள் நலமாயின் நாட்டுப்பற்று இறைப்பற்றுத் தளம் கொண்டிருக்கவேண்டும் என்று பங்கிம்சந்திரர் கருதினார். நம் கரங்களுக்கு வலுவும் நம் உடலுக்கு உயிரும் அன்னையே தெய்வமாக நமக்கு அருள் வேண்டும். அவள் யாருக்கு அருள் பாலிப்பாள்? அரசனுக்கோ அடக்கியாள்பவனுக்கோ ஒரு கோஷ்டிக்கோ அல்ல; மண்ணின் குழந்தைகளுக்கே அருள்வாள். அவர்கள் தோள்கள் அவளுக்காகப் போரிடும்; அவர்கள் குரல் அடக்கப் படாது போர்ப்பரணியை உரத்துப்பாடுவர்; நாட்டின் அபிலாஷைகளையும் தேவைகளையும் பலத்து அறிவிப்பர். பங்கிங்சந்திரரின் படைப்பு மாட்சிமை கொண்டதும் விரிவானதுமாகும். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் வங்காளத்தின் ஏதோவொரு மூலையில் ஒரு சிறு புரட்சிக் கோஷ்டியின் தலைவர்கள் பாடும் இந்த தேசபக்த கீதத்திற்கு தெய்வ வழிபாட்டுத் தளமும் அவர் கொடுத்திருந்தபடியால் இந்திய தேசியத்தின் மிக ஆர்வமிக்க எழுச்சிக் குரலாக இது கொண்டாடப்படுகிறது. ஏராளமான பண்புக்கூறுகளை இணைத்து, மாட்சிமையும் தீவிரமும் கொண்ட உணர்ச்சி ததும்பும் இந்தத் தெள்ளத் தெளிவான கீதம் போன்று எந்த இலக்கியத்திலும் எந்த தேசபக்தப் பாடலும் காணக்கிடைக்காது.

ஆரம்ப நாவல்கள்

பங்கிம்சந்திரரின் சிந்தனைகளின் தன்மைக்கோ புதுமைக்கோ நாம் எந்த அளவு மதிப்பு அளித்தாலும் நவ இந்தியாவின் முதல் நாவலாசிரியர் என்ற சிறப்பு அவருக்கு உறுதியானது. அவர் ஒப்பிடப்படும் நாவலாசிரியர் ஸ்காட் போல அவருடைய புகழும் அவ்வப்போது மூட்டத்தால் மறைக்கப் பெற்றாலும் அவர் மிகச்சிறந்த நாவலாசிரியர்களில் ஒருவர் என்று கருதப்படுவார்.

வங்காளப் புனைகதைத் துறையில் புகுமுன் பங்கிம்சந்திரர் ஈசுவர சந்திர குப்தா ஆசிரியப்பணி ஏற்றிருந்த 'சம்பத் பிரபாகர்,' 'சம்பத் சாது ரஞ்சன்' என்ற வெளியீடுகளுக்கு, பெரும்பாலும்கவிதை வடிவிலேயே, படைப்புகள் தந்து கொண்டிருந்தார். அவர் இன்னும் மாணவராயிருந்த காலத்திலேயே 1856-ஆம் ஆண்டில் 'லலிதா' 'மனஸ்' எனும் இரு கவிதை நூல்கள் வெளியாயின. கிஷோரிசந்த் மித்ரா என்பவர் ஆசிரியாராயிருந்த 'இந்தியன் ஃபீல்டு' என்னும் பத்திரிகையில் 'ராஜ்மோகனின் மனைவி' என்று ஆங்கில மொழியில் எழுதப்பட்ட கதை தொடராக வெளிவந்தது. இம் முயற்சிகள் பங்கிம்சந்திரரின் மேதையும் அவர் பிற்பாடு படைத்தவற்றின் தன்மையைப் பெறாததாலும் இவற்றை விரிவாக நாம் ஆராய வேண்டியதில்லை. அவருடைய வாழ்நாளில், பார்க்கப் போனால் 1935 வரை, 'ராஜ்மோகனின் மனைவி' நூல் வடிவில் வெளிவரவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பங்கிம்சந்திரர் அவருடைய புகழின் உச்சகட்டத்தில் இருந்தபோது 'ராஜ்மோகனின் மனைவி' நாவலை வங்காளத்தில் மொழிபெயர்க்கத் தொடங்கி ஏழாம் அத்தியாயத்தோடு கைவிட்டு விட்டார் என்பதையும் குறிப்பிடவேண்டும்; தன்னுடையது என்று கூறுவதற்கு உரியதில்லை என்று பங்கிம் சந்திரரே நினைத்திருக்கவேண்டும்.

வங்காள மொழியில் பங்கிம்சந்திரரின் முதல் படைப்பாகிய 'துர்கேசநந்தினி' (1865) நாவலை சாகசக்கதை என்று கூறிவிடுவது தவறாகும். குறைகள் இருந்தாலும் அது முதல்தரமான கலைப் படைப்பு. அத்துடன் வரலாறு படைத்த நாவலுமாகும். விஷ்ணு புரத்திலிருந்து கரமந்தரன் செல்லும் நெடுஞ்சாலையில் ஒரு குதிரை வீரனின் பயணத்துடன் நாவல் தொடங்குகிறது. இந்தப் பாதைதான் வங்காளம் மற்றும் இந்திய புனைகதையின் பாதையாகும் என்று ஒரு முன்னணி விமரிசகர் பொருத்தமாகவே கூறியுள்ளார். இந்தப்

பாதையில்தான் பிற நாவலாசிரியர்கள் சென்றிருக்கிறார்கள். அவர்கள் சில சமயங்களில் மாற்றுப் பாதைகளிலும் சந்து பொந்துகளிலும் சென்றாலும் இந்தப் பாட்டைக்குத்தான் திரும்பி வர வேண்டியிருக்கிறது.

'துர்கேசநந்தினி' இனிதாகவும் கவனத்தை கவரும்படியாகவும் உள்ள கதையாகும். சில பிசகுகள் இருப்பினும் நாவலாசிரியர்கள் கதை புனைபவர்கள் என்பதை நாம் மறந்துவிடக்கூடாது. ஒரு பாத்திரத்திற்கோ ஒரு குறிப்பிட்ட நோக்குக்கோ கதையம்சம் சிறிது தாழ்த்தப்பட்டிருந்தாலும் அது இருந்தே தீர வேண்டும். இரண்டாவதாக, காப்பியங்களை நிரந்தரமாக்கும் இரு ஆதார, பிரதான உந்துதல்களான காதல் வீரம் ஆகிய உணர்ச்சிகளில் இரண்டும் அல்லது ஒன்றாவது இருக்கவேண்டும். இவை வெகு அழுத்தமாகவும் நுணுக்கமாகவும் இதில் படைக்கப்பட்ட பாத்திரங்களில் பொதிந்திருக்கின்றன. சில நம்பமுடியாத சம்பவங்களும் வலிந்து பெறப்பட்ட தற்செயல் இணைவுகளும் உள்ளன; ஒன்றிரண்டு மிகைநாடகப் பகுதிகள் உள்ளன; ஆனால் வீரமும் துன்பமும் தியாகமும் மகிழ்ச்சியும் அடங்கிய இக் கதையின் சுவராசியத்தைப் பாதிப்பதில்லை. கதை மாந்தர் செயல்களுக்கு பின்னால் வஞ்சப் புகழ்ச்சி சார்ந்த, விளையாட்டுதனமாக, முற்றிலும் தர்க்கரீதியானது என்று கூறமுடியாத விதியின் நிழலை நாம் உணரமுடிகிறது. பல சந்தர்ப்பங்களில் அது விபரீதமாக உள்ளது; ஆனால் மனித ஆற்றலைத் தலைகுனிய வைக்கிறது.

'துர்கேசநந்தினி' காதலும் போர்களும் பற்றியதான கதையாயிருந்தாலும் அதன் பின்னணி வரலாற்றால் பின்னப்பட்டதால் அதை வரலாற்று நாவல் என்று அழைக்கலாம். ஆனால் பங்கிம்சந்தரர் அதை அவ்வாறு கருதவில்லை. மாமன்னன் அக்பரின் சிறந்த தளபதிகளில் ஒருவனாகவும் அரசவையில் உயர்குடிமகனாகவும் உள்ளவன் மான்சிங், பட்டாணியர்களிடமிருந்து ஒரிஸ்ஸாவை வென்றுவர நியமிக்கப்படுகிறான். அந்த யுத்தத்தில் பட்டாணியர்களின் பெரும் படையால் மான்சிங்கின் மகன் ஜகத்சிங் தோற்கடிக்கப்படுகிறான். அவன் ஒரு கோட்டையினுள் தற்காலிகமாகத் தஞ்சம் புகுகிறான். இந் நேரத்தில் பட்டாணியத் தலைவன் கட்லு கான் மரணமெய்த, பட்டாணியர்கள் மான்சிங்குடன் சமரசம் புரிந்து கொள்கிறார்கள். இந்த அளவில் இது உறுதியான வரலாறு. கட்டுக்கதையாக நிலவிய சில தகவல்களை வைத்து ஆசிரியரின் கற்பனை ஆற்றலுடன் நாவலில் இது மாற்றி, திருத்தி அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. வரலாற்றுச் சம்பவத்தை ஜகத்சிங்குக்கும் கோட்டைத் தலைவனின் மகள் திலோத்தமைக்கு மிடையேயான காதல் கதையாக மாற்றியிருக்கி

ருர். தோல்வி யதேச்சையாக நிகழ்ந்த ஒரு தவறினுல் உண்டான தாகக் காட்டப்படுகிறது. கரமந்தரன் கோட்டை திடீர் தாக்குதலுக் குட்படுத்தப்படுகிறது. கோட்டைத் தலைவன் கைப்பற்றப்பட்டுத் தலை வெட்டிச் சாய்க்கப்படுகிருன்; இதற்கு வஞ்சம் தீர்க்கக்கோட்டைத் தலைவனின் மனைவி கட்லு கானைக் குத்தி கொன்று விடுகிருள். காதல் கதை போர்வரலாறுடன் இணைக்கப்படுகிறது. கோட்டைத் தலை வனின் மகள் திலோத்தமையுடன் இரவில் ஜகத்சிங் சந்திக்கும் போது கோட்டை முற்றுகையிடப்படுகிறது. நாவலின் இரண்டாம் பகுதியில் கைதி ஜகத்சிங்கிடம் கட்லு கானின் மகள் ஆயேஷா கொள்ளும் மோகத்தால் கதை இன்னும் சிக்கலடைகிறது. ஆயேஷாவோ கட்லு கானின் தளபதியும் உடன்பிறந்தார் மகனு மான உஸ்மானுல் விரும்பப்படுகிருள். உஸ்மான் வரலாற்று ஆதார முடைய பாத்திரமானுலும் ஆயேஷா அவ்வாறல்ல. காதலில் உஸ்மா னுக்கும் ஜகத்சிங்குக்கு போட்டி ஏற்படுவது சுத்த கற்பனையே.

பங்கிம்சந்திரர் வரலாறில் சலுகைகள் நிறைய எடுத்துக்கொண் டாலும் வரலாற்றின் சிகரங்களை அப்படியே வைத்துக் கொள்கிருர். பட்டாணியர் போர், ஜகத்சிங் தோல்வி, சமாதான உடன்படிக்கை— இச் சந்தர்ப்ப சூழ்நிலையில் எது நடந்திருக்கக் கூடுமோ அதையே வலியுறுத்துகிருர். கோட்டைத் தலைவனின் கடந்தகாலத்தையும் ஆக்ரா அரண்மனையில் மான்சிங்கின் வரலாறையும் இணைத்து, கோட்டை நிகழ்ச்சிக்கு முக்கியத்துவம் தருகிருர். ஒரு கதை கலாபூர் வமாக இன்னென்றுடன்விரிந்து இணைந்துபோவது, வரலாறில் இடம் பெருத, ஆனுல் முற்றிலும் நம்பக்கூடிய ஒரு பாத்திரத்தின் மூலம், தலைவனின் மனைவி விமலா மூலம் சாதிக்கப்படுகிறது. ஜகத்சிங்குக் கும் தலைவனின் மகளான திலோத்தமைக்குமிடையே காதல் என்கிற முக்கிய இழை வலுக்குறையாக உள்ளது. வரலாற்றில் குடிகாரனுகத் தெரிந்துள்ள ஜகத்சிங் இங்கு ஒரு வீரனுகச் சித்த ரிக்கப்படுகிருன். ஆனுல் அவனுடைய செயலும் பேச்சும் வீரத்தை விட மிகை நாடகபாணியைச் சார்ந்தவையாகவே உள்ளன. நாவலுக்குத் தலைப்பாயுள்ள கோட்டைத் தலைவன் மகள் ஓரழகிய பொம்மைக்கு மேல் உருவாவதில்லை. ஆனுல் விமலா அப்படியில்லை. துணிச்சல், புத்தி கூர்மை, தன்னை பகிரங்கமாக ஏற்றுக்கொள்ள இய லாத கணவனிடம் தீவீரமான விசுவாசம், மிகவும் சிக்கலான நேரத் திலும் அகலாத சிறப்பான நகைச்சுவையுணர்வு—இதெல்லாம் நாவ லின் முதல் பாதிக்குக் கூர்மையும் திடமும் தருகின்றன. இரண்டாம் பகுதி வலுவிழந்து போய்விடுவதற்குக் காரணம் விமலாவின் பாத் திரம் பின்னுக்குத் தள்ளி விடப்படுவதுதான்.

இரண்டாம் பாதியின் முக்கிய பாத்திரம் கட்லுகானின் மகள் ஆயேஷா. சரித்திர சான்றுகளில்லாத இவளை பங்கிம்சந்திரர் ஒரு

மாதுசிரோமணியாகச் சித்தரிக்கிருர். தன்னடக்கம், தியாகம் முதலிய அவருடைய வார்ப்புகளில் அவளே முதல் முயற்சி. அவள் வரலாற்றுப் பூர்வமான நம்பும்படியான பாத்திரமில்லை. ஒரு நவாபின் பெண் ஒரு ராஜபுதன ராஜகுமாரனை, அதுவும் எதிரியை, தன் அந்தப்புரத்தில் புகலிடம் தந்து காப்பாற்றுவாள் என்று நம்புவதற்கு நம் கற்பனையை மிகவும் நீட்டவேண்டும். ஸ்காட் எழுதிய 'ஐவன்ஹோ' நாவலில் அவளைப் போன்றே வரும் யூதப் பெண் ரெபக்காவைப் போலக் கலா பூர்வமாகவும் திருப்தியளிப்பதாக இல்லை. அவளுடைய தன்னடக்கம் வீரர்க்குரியதாக இருக்கலாம். ஆனுல் அவள் மௌனம் கலைந்து தன் காதல் பற்றிக் கூறுவதெல்லாம் வெறும் நாடகபாணியில் உள்ளன. அவளுடைய உறவினனும் அவளால் நிராகரிக்கப்பட்டவனுமாக உஸ்மானின் பொருமையும் இப்படித்தான் நாடகபாணியில் இருக்கிறது. நிகழ்ச்சிகளின் மையத்திலிருந்தும் அவளால் ஒரு பொறியளவு கூட உயிரூட்ட முடியவில்லை. இறுதி சில வரிகளில் விஷ மோதிரத்தை எறியும் தருணத்தைத் தவிர அவள் ஒரு புனித பொம்மையாகவும் வான் மேகமாகவும் இருந்து கதையிலிருந்து மறைகிருள். அவள் சம்பந்தப்பட்டாதவரை உஸ்மான் சுவராஸ்யமான பாத்திரம். ஆனுல் அவளோடு தொடர்பு ஏற்பட்டவுடன் அவன் இயந்திரமாகவும் பித்துப் பிடித்தவனுகவும் நடந்து கொள்கிருன்.

பங்கிம்சந்திரருடைய நாவல் 'கபாலகுண்டலை' (1866) இக் குறைகள் அனைத்தும் தவிர்த்து இருக்கிறது. அதோடு மட்டுமல்ல, கற்பனையிலும் அமைப்பிலும் ஒன்றுக்கொன்று சிறப்பாக விளங்கி, அப்பழுக்கற்ற கலைப் படைப்பாக, உலகத்துச் சிறந்த நாவல்களில் ஒன்ருகப் போற்றத்தக்கது. இதன் மையக்கருத்து ஒரு பகுதி பிரச்னை, ஒரு பகுதி மனத்தத்துவத்தைச் சேர்ந்தது, மற்ருெரு பகுதி இயல் கடந்த ஆராய்வு. மனிதப் பண்பின் மீது இயற்கையின் ஆதிக்கந்தான் என்ன? சிறு வயதிலிருந்தே ஒரு பெண் சமூகத்திற்கப்பால் இயற்கையின் மடியில் வளர்க்கப்பட்டால் அவளுக்குப் பாலுணர்ச்சி எழும்போது என்ன நேரிடும்? பாலுணர்வும் இனப்பெருக்கமும் இயற்கையே என்றும் பாலுணர்வு உந்துதல் சமூகத்தின் ஆதரவுக்காகக் காத்திருப்பதில்லை என்றும் கூறலாம். காளிதாசனின் சகுந்தலைக்கும் ஷேக்ஸ்பியரின் மிராண்டாவுக்கும் இதுதான் நேர்ந்தது. உயிரியல்படி அவர்களுக்கு ஒத்த ஆண்மகனைச் சந்தித்ததும் அவர்கள் அந்த உணர்வுக்கு உரிய வகையில் இயல்பாக நடந்து கொண்டார்கள்.

அடிப்படையில் சகுந்தலை மற்றும் மிராண்டாவிலிருந்து மாறுபட்ட ஒரு பாத்திரத்தைப் பங்கிம்சந்திரர் தன் கற்பனையிலிருந்து உலவவிட்டு அவளைத் தன் கதையில் உரிய பின்னணியில் பொருத்தி

வைத்திருக்கிருர். அவளும் மிராண்டாவைப் போலக் கடற்புரத்தில் வளருபவள் ; கபாலிகனின் குடிலும் பிராஸ்பரோவின் இருப்பிடத்தி லிருந்து மிகவும் மாறுபட்டதல்ல. ஆனல் பிராஸ்பரோ மற்றும் கண்வர் போல கபாலிகன் ஒரு நற்போதகன் அல்ல. பிணத்தின் மீதமர்ந்து மண்டையோட்டில் மனிதக் குருதியை சமர்ப்பித்து தன் மர்மக் குழுவிற்கேற்பச் சடங்குகள் புரியும் தாந்திரிக சன்னியாசி அவன். கடுமையான பக்தியும் பயங்கரக் கொலை வெறியும் திகிலூட்டும் தன்மையும் கொண்ட ஒருவனேடு தினமும் பார்த்துப் பழக வேண்டியிருப்பது அவளிடம் மனித குலத்தின் மீது பரிவும் தன் சுயதேவைகள் பற்றி சிரத்தையின்மையும் விதியின் போக்கில் முற்றும் சரணடைந்து இருக்கும் மனப்போக்கும் ஏற்படுத்துகிறது. பங்கிம்சந்திரரின் வேறு பல நாவல்களிலிருப்பதைப் போல விதி என்பது இங்கு ஜோசியரால் அறியப்படுவதல்ல. அது மனித இயல்பின் ஒரு பகுதியாகிவிடுகிறது. அப்படிப்பட்ட ஒரு பெண் சகுந்தலை, பெரிதிதை மற்றும் மிராண்டா போன்ருேர் போலல்லாமல் வேறுபட்ட முறையில் நடந்து கொள்வது ஆச்சரியமில்லை. அழகிய பூக்களாயினும் வலிய வளர்ப்பதைக் கூடத் தவறு என்னுமளவுக்கு இயற்கையில் தானகை வளரும் தாவரம் கண்டு பெரிதிதை பூரிப்படை கிருள். ஒரு தாய் குழந்தைகள் மீது செல்லமான அன்பு காட்டுவது போலச் சகுந்தலை செடி கொடிகள் மலர்கள் மிருகங்கள் மீது அன்பு கொள்கிருள். கபாலகுண்டலை அப்படியல்ல. இயற்கை கட்டுதிட்ட மற்றிருப்பதும் மனிதனுக்கு எதிராயிருப்பதும் அவளைக் கவருகிறது. கடற்கரை மணற்திட்டுகள் நிறைந்திருக்கிறது. வாழ்வின் வளத்தை அங்கு தோன்றும் சிறு புதர்கள் பிரதிபலிப்பதில்லை. ஆண் என் னும்போது வீரம் என்ற தன்மையை இணைக்கும் மிராண்டாவுக் கும் பெரிதிதை மற்றும் சகுந்தலைக்கும் உடலுறவு இனப்பெருக்க உணர்வை ஆண் வாடை தூண்டுகிறது. ஆனல் ஆபத்தில் சிக்கிய ஓர் ஆணைக் கண்டபோது கபாலகுண்டலையிடம் கருணையே தோன்றுகிறது. இதனல்தான் நவகுமாரைக் காப்பாற்ற அவள் வெறித்தனமான முயற்சிகள் எடுத்துக் கொள்கிருள். தன்னுடைய உயிர் பற்றி அதிகம் கவலைப்பட்டுக் கொள்வதில்லை.

கபாலகுண்டலையின் உணர்ச்சிகள், சூழ்நிலை இவற்றின் மூலம் நேரடியாக அவளைச் சித்தரிப்பதோடு பளிச்செனத் தெரியும் ஒரு வித்தியாசம் மூலமும் பங்கிம்சந்திரர் சித்தரிக்கிருர். அவளுடைய போட்டி—அவளுடைய கணவரின் முதல் மனைவியாகிய பத்மாவதி என்கிற மதிபீபீ—மாதுக்கும் அவளைப் போன்று விசித்திரமாயும் மர்மம் சூழ்ந்தது எனக் கூறும்படியாகவும் வரலாறிருக்கிறது. பத்மாவதியின் தகப்பனர் முகம்மதியராக மதமாற்றம் செய்யப் பட்டவர். அவர் அக்பரின் அரசவையில் ஒரு முக்கிய பிரபுவானர்.

அவர் பெண் லுத்புன்னிஸா அல்லது மதிபீபீ என்று மறுபெயரிடப் பட்டாள். அரசவைச் சூழ்ச்சி, தந்திரம், சகவாசம் என வெவ்வேறு விதமான அனுபவங்கள் பெற்ருள். கபாலகுண்டலே சுகம், ஆதிக்கம் இரண்டு பற்றியும் அக்கறையில்லாதவள். மதிபீபீயோ இவற்றைப் பெரிதும் விரும்புபவள். விசித்திரமாக இருவர் வாழ்க்கையும் குறுக் கிட்டாலும் அது அசாத்தியமானதாக இல்லை. காமம், அரசவைப் புரட்டல் நிறைந்த வாழ்க்கை அலுத்துப்போய் மதிபீபீ கபால குண்டலேயின் வயோதிகக் கணவன் பால் ஆழமான அன்பு கொள் கிருள். இருவர் மனப்போக்கும் வேறு; ஆனல் இருவரும் விதியால் இழுத்துச் செல்வதாக நினைப்பது குறிப்பிடத் தக்கது. தான் அப்போதே மணந்து கொண்டிருப்பவனேடு கபாலிகனிடமிருந்து கபாலகுண்டலே தப்பித்து ஓடும்போது ஓரிலையை பவானி அம்மனுக்கு சமர்ப்பிக்கிருள். ஆனல் அந்த இலை விக்கிரகத்தில் மீதிலிருந்து கீழே விழுந்து விடுகிறது. தெய்வம் தன் காணிக்கையை அங்கீ கரித்துத் தன் திருமணத்தை ஆசீர்வதிக்காததையே இது குறிக்கிறது என்று அவள் அர்த்தம் கொள்கிருள். ஆழ்ந்த தெய்வ நம்பிக்கை கொண்ட கபாலகுண்டலேக்கு அவளுடைய மணவாழ்க்கை துன்ப மயமாகவே முடியப்போகிறது என்று தோன்றுகிறது. வாழ்க்கைப் பற்று விலகி ஓர் அமைதியின்மையும் விரக்தியும் அவளிடம் அதிகரிக் கின்றன. மதிபீபீக்கோ விதியென்பது ஒருவரை இன்னெருவர் பால் வெறிபோலக் காமம் கொள்ள வைப்பதே—அந்த உணர்ச்சிக்கு மற்றெல்லாமும் ஒதுங்கி வழி விட வேண்டும். கபாலகுண்டலே உலகப் பற்று இல்லாதவளாக இருந்தால் மதிபீபீயிடம் அது நிறையக் குடிகொண்டிருக்கிறது. அவளிடம் தோன்றிய புதுக் காதல் அவள் அரசவையை விட்டு விலகச் செய்தால் அந்த அரண்மனைச் சுகங்கள் எக்கேடு கெட்டுப் போகட்டும். கபாலகுண்டலே குறிக்கிட்டால் அவளை விலக்கி விட வேண்டும். சாவால் அல்ல—அந்தத் தியாகம் தேவையற்றது. அவளை என்றென்றுமாக நாடு கடத்திவிட்டால் போதுமானது.

'கபாலகுண்டலே' ஒரு கிரேக்க நாடகத்தின் உருக்கமான கவிதை ரசத்துடன் நன்கு பின்னப்பட்ட கதை. இரு விசேஷமான பெண்களின் கதை. முக்கியமாக இயற்கையும் அவள் கற்ற கல்வியும் உலகப் பற்றற்ற தன்மையையூட்டிய பெண்ணைப் பற்றியது. ஒரு விசித்திரமான. விபரீதமான கதைக்குப் பொருத்தமான அளவுக்கு வரலாறு பயன்படுத்தப் பட்டிருப்பினும் அது வரலாற்று நாவலல்ல. மூலக் கதையிலிருந்து ஒரு நிகழ்ச்சி, அது வலுவுடன் சித்தரிக்கப் பட்டிருந்தாலும், தனித்து நிற்கிறது. அது மதிபீபீயும் பிற்கால வரலாற்றில் நூர்ஜஹான் என அறியப்படும் மெஹருன்னிசாவும் சந்திப்பது. கணவன் மீது பாசம், அரசகுமாரன் சலீம் அவளிடம்

ஏற்படுத்திய உணர்வு ஆகிய இரு உணர்ச்சிப் போக்குகளால் துன்புறுத்தப்பட்ட பெண்ணின் இதய மர்மத்தைப் படம் பிடிக்க வென பங்கிம்சந்திரர் தன் கற்பனை ஒளியை அவள் மீது பாய்ச்சு கிறார். ஆனால் இதுவும் நுணுக்கமாகவே கதையுடன் பின்னப் பட்டிருக்கிறது. இச் சந்திப்புத்தான் மதிபீபீ மனஉறுதி பூண்டு என்றென்றுமாக ஆக்ரா அரசவையைத் துறக்க முடிவு செய்வதற்கு உதவுகிறது. இவ் வகையில் இந்திய சரித்திரத்தின் மிகுந்த சர்ச்சைக் குரிய பெண் கற்பனை உலகுக்கு ஒளிதரக் கொண்டுவரப் படுகிறாள். அதன் பின் அவளைப் பற்றி நாம் மீண்டும் கேள்விப்படுவதில்லை அமைப்பின் புதுமைக்கும் பாத்திர வார்ப்பின் சிறப்புக்கும் 'கபால குண்டலை' நாவலைத் தவிர வேறு முற்றும் நிறைவு பெற்ற கலைப் படைப்பைப் பற்றி நினைத்துப் பார்ப்பதும் எளிதல்ல.

பங்கிம்சந்திரரின் மூன்றாவது நாவலாகிய 'மிருணாளினி' 'கபால குண்டலை' உயரத்திலில்லையானபோதிலும் அதன் வகையில் ஒரு சிறந்த படைப்பே. புக்தியார் கில்ஜி என்பவன் தலைமையில் பதி னேழு குதிரை வீரர்கள் வங்காளத்தை வென்றார்கள் என்பது பங்கிம்சந்திரரின் வாழ்க்கை முழுதும் சங்கடப்படுத்திய ஒரு வர லாற்றுப் புதிர். முறையாகப் பரிசீலிக்காமல் வரலாற்று ஆசிரியர்கள் மினுஜுத்தீன் இட்டுக் கட்டியதை ஒப்புக்கொண்டுவிட்டார்கள்; எவ்விதமாயினும் புக்தியார் கில்ஜியும் அவனுக்குப் பின் வந்தவர் களும் கௌர் அல்லது வங்காளத்தின் ஒரு சிறு பகுதியையே கைப் பற்றியிருக்கவேண்டும் "என்று பங்கிம்சந்திரர் நிரூபிக்க முயன்றார். அனைவரிலும் கமலகாந்தனே ஆசிரியரின் கருத்துக்களைப் பிரதி பலிப்பவனாக இருக்கவேண்டும்; பதினேழே குதிரை வீரர்களால் வீழ்த்தப்பட்ட ஒரு நாடு அரசியல் பற்றிப் பேச்செடுப்பதற்கே வெட் கப்படவேண்டும் என்று வங்காள அரசியல்வாதிகளை அவன் இகழ் கிறான். வரலாறில் அரிஸ்டாடிலின் கண்ணோட்டத்தில் 'அவசிய மும் சாத்தியமும்' எனப்படுவதை பங்கிம்சந்திரர் அற்புதமாக அவருடைய ஆரம்ப நாட்களிலேயே 'மிருணாளினி' நாவலில் சித் தரித்துக் காட்டியிருக்கிறார். இங்கு கவிதையும் சரித்திரமும் ஒன்றாக இணைகிறது. எளிய முதியவனான அரசன், மூட நம்பிக்கைகள் நிறைந்த அரசவை, இச்சகம் பேசும் பிரபுக்கள், வஞ்சகமான மந்திரி—முகம்மதியர் கௌர் நாட்டைக் கைப்பற்றிய காலத்தில் நிலவிய சூழ்நிலையை அவர் நம் கண்முன் ஒரு சித்திரமாக நிறுத்தி வைக்கிறார்.

'மிருணாளினி' (1869) நாவலில் இரு கதைகள் உள்ளன. ஒன்று மேலோட்டமானது. இன்னொன்று மெய்யானது. மேலோட்ட மாக முன்னிற்பது மிருணாளினி ஹேம்சந்திரனின் கதை; பின்னா லிருக்கும் உண்மைக் கதை, வங்காளத்தை வீழ்த்திய புக்தியார்

கில்ஜி, வங்காளப் பிரதம மந்திரி பசுபதி, அவனுடைய காதலியும் மனைவியுமான துரதிர்ஷ்டம் படைத்த மனோரமா, ஆகியோருடையது. தன் நாட்டைக் கைப்பற்றிய முகம்மதியர்களுடன் அசட்டுத்தனமாகப் போர் புரிய முயற்சி புரியும் காதல் வயப்பட்ட மகத அரசகுமாரன் ஹேம்சந்திரன் மிகை நாடக பாணியும் கோமாளித்தனமும் உள்ளவனாகக் காட்சியளிக்கிறான். 'துர்கேசநந்தினி' நாவலில் ஜகத்சிங்கும் திலோத்தமையும் பக்குவமற்ற முறையில் சித்தரிக்கப் பட்டிருப்பது போல் இதில் ஹேம்சந்திரனும் மிருணாளினியும் காணப் படுகிறார்கள். அதே போன்று போர்புரிய ஆவேசம்; காதல் வெள்ளம்; அறிவற்ற பொறுமை; இறுதியில் அதே போலச் சிறுவர் கதைகளில் வருவது போன்று மகிழ்ச்சிகரமான முடிவு.

ஆனால் பெயருக்குத்தான் ஹேம்சந்திரன் நாவலின் கதாநாயகன். ஆனால் சண்டை புரியாமல் சிலந்தி போலச் சூழ்ச்சி வலை பின்னும் பசுபதியே உண்மையான கதாநாயகன். லியனார்டோடா வின்சி படைப்பான கயாகொண்டா போல ஆண்கள் மீது ஆதிக்கம் செலுத்தும் பெண்ணாக மனோரமாவை பசுபதியின் நிழலிலிருப்பவளாக மிக நுட்பமாக பங்கிம்சந்திரர் சித்தரித்திருக்கிறார். சீரிய இலட்சியவாதம் கற்பனையையும் தீர்க்க தரிசனத்தையும் தூண்டுகிறது. சுய நலம் குறுகிய இருளடிக்கும் விளைவு கொண்டது. அதனால்தான் அபாரத் திறமை கொண்டிருந்தும் தான் பின்னும் வலையிலேயே கட்டுண்டு கிடக்கும் சிலந்திக்குப் பசுபதி பொருத்தமாகவே ஒப்பிடப்படுகிறான். முகம்மதியர்கள் பதினேழு பேர்களே கொண்ட குழுவாக வந்து தலை நகரைக் கைப்பற்றியது உண்மைதான். மூட நம்பிக்கையும் போலிப் புகழ்ச்சியும் நாட்டை வலுவிழக்கச் செய்ததைப் பற்றிச் சுருக்கமாக ஆனால் அற்புதமான காட்சிகள் நாவலில் உள்ளன. துரோகம் அயலாருக்குத் தங்கப் பாலம் அமைத்துக் கொடுத்தது. இந்தப் பதினேழு குதிரை வீரர்கள் பின்னால் 25,000 பேர் அடங்கிய படை ஒன்று காட்டில் பதுங்கியிருக்கிறது. பங்கிம் சந்திரர் பிளாசி யுத்தத்தை மனதில் வைத்துக் கொண்டிருந்திருக்கிறார். ஆற்றல் மிகுந்த பின்னோக்கு முறையில் புக்தியார் கில்ஜியின் வரலாற்றையும் அவன் எளிதான வெற்றியைச் சாத்தியமாக்கிய பசுபதியின் துரோகத்தையும் சித்தரித்திருக்கிறார்.

பசுபதி—மனோரமா பகுதிகள் முற்றும் அவர் படைப்பே. மனோரமா வங்காளம் என்று மட்டுமல்லாமல் எந்த இலக்கியத்திலும் ஒரு மிகச் சிறந்த படைப்பாகும். எந்த மனிதனும் அவளை மனதில் ஆட்கொண்டு, திடுக்கிட வைத்து வழிமறிக்கவும் எதிர்பார்க்கும் பெண்ணுருவம் அவள். அவளுடைய மயக்குமாற்றல் கிளியோபாட்ராவைப் போன்றது அல்ல. ஆனால் அவளுடைய குழந்தைத்தனமான பேதைமை, இளமையின் விந்தையுணர்ச்சி, பக்குவமான

அறிவு முதிர்ச்சி மூன்றும் ஒன்ருக இணைந்து அப்பாத்திரத்தை என்றென்றும் புதுமையாகத் தோன்ற வைக்கிறது. அவளிடம் கவர வைக்கும் ஆற்றல் ஒன்றிருப்பது போலவே பயம் தோன்றும் ஒரு விசித்திர சக்தியும் உள்ளது. பல தருணங்களில் அவள் வழிதவறிய வளாகவும் பித்துப் பிடித்தவளாகவும் தோன்றுகிருள். ஆனுல் அவளுடைய சிந்தனைகளுக்கும் செயல்களுக்கும் ஒரு தெளிவான தர்க்கரீதியான அமைப்பு இருக்கிறது. அவளுடைய மாசற்ற தன்மை அறிவில் வேரூன்றியிருக்கிறது. முன்னமேயே கூறப்பட்டது போல அவள் பெண்மையின் மயக்குதன்மை, புதிர் போன்ற இயல்பு, பகட்டு, அதே நேரத்தில் ஒளிதரும் குணம் இவை அனைத்தின் வாழும் சின்னமாகக் காணப்படுகிருள்.

மனோரமா ஒரு சாகசக்காரிதான். ஆனுல் அவளே பசுபதியால் மதி மயக்கப்பட்டிருக்கிருள். அவள் இதயம் அறிவால் ஒளியிடப் பட்டிருக்கிறது. அவள் ஒரு தத்துவ விளக்கம் தருபவள். இதில் வியக்கத்தக்கது என்னவெனில் அவள் மிக அழுத்தமாக வலியுறுத்தும் தத்துவம் தர்க்கரீதியற்றது. இந்த முரண்பாடு வேறு வகையில் ஒன்றைக் குறிக்கக்கூடும். நோன்பு நெறியும் கடமைத் தத்துவத்தையும் முழு உணர்வோடு வலியுறுத்தும் போதனையாளர் பங்கிம்சந்திரர். ஆனுல் அவருடைய மகத்தான படைப்புகளில் ஒருத்தியான மனோரமாவோ கட்டுக் கடங்கா களிப்பின் பெருமையை அறைகூறுபவள். தான் விதவையென்றும் தன் காதல் திருமணத்தில் நிறைவு பெறவேண்டுமானுல் அதற்குறிய கட்டணம் கட்டியாக வேண்டும் என்பதும் அவளுக்குத்தெரியும். அதை அவள் ஒரு பொருட்டாக கருதவில்லை. காதல் புனிதமானதும் தவிர்க்க முடியா ததுமாகும்; அதன் வழியில் அறிவும் அறமும் குறுக்கிட்டால் அது பாகீரதி கட்டவிழ்த்து விட்டுப் பெருகிவரும் கங்கை வெள்ளத்தைத் தடுக்க முயலும் மூடயானை ஒன்றின் செயலுக்கொப்பாகும். இறுதியில் என்ரே காணுமல்போன பசுபதியின் மனைவி தானே என்பதை அறிகிருள். அவள் மணவாழ்க்கை துரோகத்தில் துவக்கம் கொள் வதை அவள் விரும்ப வில்லை. ஆனுல் இது ஜோதிடத்திற்கும் சம்பிரதாயத்திற்கும் உட்படும் வியத்தகு கதை. மனோரமாவின் சிறப்பு அவளுடைய புதிர்போன்ற கவர்ச்சியிலும் காரண காரியத் திற்கு அப்பாற்பட்ட காதலைப் போற்றுவதிலும் உள்ளது. ஒரு நாட் டின் சுதந்திரம் கூட அதற்குரிய வெகுமதியாகாதோ என்று நமக்குத் தோன்றுகிறது.

வங்காளத்தில் பத்தொன்பதாம் நூற்ருண்டில் தோன்றிய மறு மலர்ச்சியில் பண்டைய இலட்சியங்களுக்கும் புதிய கருத்துகளுக்கும் உண்டான எதிர்ப்புநிலை ஒரு குறிப்பிடத்தக்க தகவல் என முன்னமேயே கூறப்பட்டுள்ளது. இது மனோரமாவின் கதையில்

அழுத்தமாகவே வெளியிடப்பட்டிருக்கிறது. இது பிந்தைய நாவல்களிலும், குறிப்பாக சம்பிரதாய நெறிமுறைக்கும் உள்ளத்தின் உந்துதல்களுக்கும் இடையே நேரும் முரண்பாடைக் குறிக்கும் இடைக்கால நாவல்களிலும் காணப்படுகிறது. இந்த விதத்தில் இது வாழ்வைப் பிரதிபலிக்கும் மகத்தான இலக்கியங்களின் அறிகுறியாகும். இரண்டிலும் அடிப்படை முரண்பாடுகள் அநேகமாகத் தீர்க்க இயலா நிலையில்தான் காணப்படும். மகிழ்முடிவுக் கதையில் தான் இது சாத்தியம். அப்போதும் அது திருப்தியளிக்கும் முடிவாயிருக்கும் என்று கூற முடியாது. இந்த எதிர்சக்திகளின் மோதலும், அவற்றுக்குக் கதையில் அவ்வப்போது சம்பிரதாயத்தையொட்டிக் காட்டும் சலுகையும் பங்கிம்சந்திரரின் நாவல்களாகிய 'விஷ விருட்சம்', 'சந்திர சேகர்', 'ரஜனி', மற்றும் 'கிருஷ்ணகாந்தனின் உயில்' ஆகியவற்றின் விசேஷக் கவர்ச்சிக்குக் காரணமாகும்.

இடைக்கால நாவல்கள்

பங்கிம்சந்திரரின் நான்காவது நாவலாகிய 'விஷ விருட்சம்' (1873) அவருடைய நாவலாசிரியர் வாழ்க்கையில் ஒரு புதிய கட்டத்தைக் குறிப்பிடுகிறது. இது கடந்த காலத்தைப் பற்றிய ஒரு சாகச நாவலல்ல; ஆசிரியரின் காலத்தில் வங்காள சமூகத்தில் நடந்திருக்கக்கூடியதைச் சித்தரிக்கும் சமூக நாவல். கைம்பெண் மறுமணம், பலதார மணம் என்று அவர் காலத்தில் தீவிரமாக விவாதிக்கப்பட்ட பிரச்னைகளைக் கருவாகக் கொண்டது இந்த நாவல். ஆனால் அவர் இவற்றைச் சமூகப் பிரச்னைகளாக விவாதிக்கவில்லை. 'விஷ விருட்ச'த்தைப் பிரச்னை நாவல் என்று கருதுவதும் தவறாகும். நாகேந்திரநாதனின் இரண்டாம் மனைவியான குந்தா நந்தினி விதவையாயிருந்தாலும் கன்னிப் பெண்ணாக இருந்தாலும் பெருமாற்றம் ஒன்றும் நேர்ந்து விடப் போவதில்லை. பங்கிம்சந்திரர் அவருடைய பாத்திரங்களின் அந்தரங்க வரலாறு பற்றியே அக்கறை காட்டுகிறார். அக் காலத்துச் சமூகப் பிரச்னைகளில் அல்ல. அதன் தலைப்பே கூறுவது போல இதை ஒரு நீதிபோதனை நாவல் என்று அழைக்கலாமே தவிரப் பிரச்னை நாவல் என்றல்ல.

கதாநாயகி சூர்யமுகி அவள் வீட்டை விட்டு விலகிய அனுதையான போதும் கூடக் கதையை ஆக்கிரமித்துக் கொண்டு முன் நிற்கிருள். பங்கிம்சந்திரர் அவளையே பிரதான பாத்திரமாக எண்ணியிருக்கிருர் ; அந்தக் கதையும் சூர்யமுகியின் கதையே என்று வாசகர்களும் விமரிசகர்களும் கருதிய நாளுண்டு. ஆனல் நம் மனதில் பதிந்திருப்பதை ஆராய்ந்தால் ஆசிரியரின் கதாநாயகிகளில் மிகக் குறைந்த அளவு சுவாரஸ்யமுடையவள் சூர்யமுகி எனக் காண்கிருேம். கணவன் நாகேந்திரநாத், அவனுடைய இரண்டாவது மனைவியான அபலை குந்தாநந்தினி இவர்கள் பாத்திரப் படைப்பு துவங்குவதற்கு அவள் காரணமானவள் என்பதே கதையில் அவளுடைய பங்கு. சூர்யமுகி தானே இயங்கும் நபரல்ல. அதாவது, அவள் தப்பி ஓடும் போது தவிரப் பிற தருணங்களில் அவளுடைய உணர்ச்சிகளாலும் துடிப்புகளாலும் செயலுக்கு உந்தப்படுபவள் அல்ல. சமூகம் அங்கீகரித்த நெறிக் கோட்பாடை எப்போதும் அனுசரித்து நடக்க முயலுபவள். அதனுலேயே அவளுக்குத் துரோகம் செய்த கணவனிடம் மகிழ்ச்சியோடு அவளால் திரும்பிவந்து வாழ முடிகிறது. அவனுக்கும் அவளுக்குமிடையே உள்ள இரண்டாம் மனைவியின் நிழல் கூட அவளால் உணரப்படுவதில்லை.

கணவனுகிய நாகேந்திரநாத்தும் ஒரு சராசரி வகை மனிதன் தான். மிக உன்னதப் பரிசுத்த ஆத்மாவும் அல்ல ; தீயது அல்லது தீமை படைப்பவனும் அல்ல. அவனுடைய சாதாரணத்தன்மையில் தான் பங்கிம்சந்திரர் சித்தரிப்பின் ரகசியம் உள்ளது. அவனை வீழ்த்தும் உணர்ச்சிப் பெருக்கின் தீவிரத்தில் அவன் மகத்தானவன் அல்லது சிறியவன் என்பது பொருட்டில்லாமல் போய்விடுகிறது. பங்கிம்சந்திரர் அப்பாத்திரத்தை இன்னும் தீர்மானமாக வரைந்திருந்தால் அந்த உணர்ச்சிப் பெருக்கிலிருந்து நம் கவனம் திசை திருப்பப்பட்டிருக்கும். இந்தத் தவிர்க்க முடியாத சோகத்திற்குப் படிப்படியாக இழுத்துச் செல்வது சபோக்ளிசின் நாடகத்தின் திறமையை நமக்கு நினைவு படுத்துகிறது ; விதி ஏற்கெனவே எச்சரித்து விட்டது ; நாகேந்திரநாத்தும் தன் உணர்ச்சிகளைக் கட்டுப்படுத்த அவனுல் இயன்ற முயற்சி செய்கிருன் ; ஆனுல் இயலுவதில்லை ; விளைவு குந்தாநந்தினி தவிர்க்க முடியாத தன் துன்ப முடிவை நோக்கிச் செல்கிருள். அவ்வப்போது தரும் போதனைகள் அல்ல ; இதில்தான் கலை அதன் உச்ச கட்டத்தில் தர்மத்தைச் சார்ந்து இருக்கவேண்டும் என்று நாம் உணருகிருேம். இது மனிதனின் இடரும் துக்கமும் தற்செயலாக நிகழ்வதல்ல, ஒரு பிரபஞ்ச நியதிக்குட்பட்டது ; மனிதன் புரியும் தவறு ஆழமறியமாட்டா இயற்கையின் உந்துதல்களின் சின்னமாகும்.

நாகேந்திரநாத்துக்கும் குந்தா நந்தினிக்குமிடையே எழுந்த காதல் எதிர்ப் பாடல் வகையைச் சேர்ந்ததாகும். நாகேந்திரநாத்தி னுடைய தன்மையில் படிப்படியான சீரழிவு நேரும் தருணத்தில் குந்தாவின் அறிவிலும் குணத்திலும் எதிர்பாராத வளர்ச்சி ஏற்படு கிறது. முதலில் ஒரு சிறு பிஞ்சுக் குழந்தையாகத்தான் இருக்கிருள் ; கடைசி வரையில் அவளால் தன்னை நிலைநாட்டிக் கொள்ள இயல வில்லை ; ஆனால் காதல் அவளை ஒரு மங்கையாக மலரவைக்கிறது. பங்கிம்சந்திரரே அவள் மரணத்தை ஒரு மலர் வாடி விழுவதற்கு ஒப்பிடுகிருர். இம்மாதிரியான ஒரு பெண்ணை அனுதாபத்துடன் சித்தரிப்பதால் பங்கிம்சந்திரர் நெறியின்மையைப் போதிப்பதாகாதா என்று ஒரு வினுவெழுந்தது. தவறி விழும் மனிதத் தன்மையிடம் பங்கிம்சந்திரர் எழுத்து பரிவு காட்டுகிறது என்பதில் ஐயமில்லை. முந்திய பத்தியில்தான் உயர்ந்த கலை தர்மத்தைச் சார்ந்தது என்று கூறப்பட்டது. ஆனால் அதே கலை அதர்மமாயும் இருக்கக் கூடும். ஏனென்றால் சமூக நெறிகளுக்குப் அடியில் செயல்படும் விலங்கின உந்துதல்களையும் அது வெளிப்படுத்த வேண்டும். ஜடப் பொருளி லிருந்து உண்டான ஆதி உயிர்த்துகளிலிருந்து நாம் உந்துதல்களை வரப் பெற்றிருக்கிறோம் ; மனித தர்மம், நெறியெல்லாம் மிகவும் பின் தள்ளி வரப் பெற்றவை. பொருத்தமாகவே இப்படிக் கேள்வி எழலாம் : குழந்தைகள் பாட்டனுரை அடக்கி ஆளலாமா ?

கிரேக்க துன்பியல் நாடகப் பண்புகளாகிய கவிதை ரசமும் அழுத்தமான கதைக் கருவும் நவீன நாடக இயல்புகளான விரிவான தன்மையும் கதையைக் காட்டிலும் பாத்திர வார்ப்பு முக்கியத்துவம் உள்ளதையும் ' விஷ விருட்சம் ' நாவலில் இணைத்துக் காணப் படுகின்றன. காப்பியத் துன்பியல் படைப்பில் விதியே பாத்திரம் ; இதனுலேயே முன்னெச்சரிக்கை இருந்தும் யாரும் தப்பிக்க இயலுவ தில்லை. கற்பனைத் துன்பியல் படைப்பில் பாத்திரங்களே விதியா வார்கள். அவர்களைச் சூழும் கதைப் போக்கை அவர்களே உண்டு பண்ணுகிருர்கள். சபோக்கிளிஸின் நாடகத்தில் லேயஸ், ஜொகாஸ்டா, ஈடிபஸ் ஆகியோர் எச்சரிக்கப்படுவது போலக் குந்தா நந்தினியும் எச்சரிக்கப்படுகிருள் ; ஆனால் பயனில்லை. ' கொடுங் கோலன் ஈடிபஸ் ' பாத்திரங்கள் தங்களைக் காப்பாற்றிக் கொள்ள எடுத்து வைக்கும் ஒவ்வொரு அடியும் அவர்களை மேலும் மேலும் மீள முடியாத துக்கச் சுழலில் கொண்டு விடுகிறது. நாகேந்திரனின் அரவணைப்பை நாட வேண்டி வரும் குந்தாவும் நிர்க்கதியாக இருக் கிருள். இளமையில் விதவைக் கோலம் பூண்டதற்கும் ஏதும் செய்ய வழியில்லை. நாகேந்திரன் மீது அவள் கொள்ளும் பேராவல் அவள் பொறுப்பே. அது அவளை அழித்தாலும் அவளுடைய விதியை அவளே நிர்ணயித்தவளாகிருள்.

குந்தா பற்றி எச்சரிக்கை கொள்ள நாகேந்திரனுக்கு ஞானப் பார்வை ஒன்றும் தேவைப்படவில்லை. அவனே அதற்குரிய பக்குவமும் தெளிவான பார்வையும் உடையவன். அவனைச் சூழ்ந்திருப்போரும் சரியாகவே அவனை எச்சரிக்கின்றனர். ஆதலால் குந்தாவைக் காட்டிலும் அவன் வரை அவன் நடத்தையே அவனுக்கு விதியாக அமைந்துவிடுகிறது. சோதனையிலிருந்து அவனும் சூர்யமுகியும் 'அமைதியும் ஆறுதலும்' கொண்டு மீண்டாலும் 'வெறி தீர்ந்த உள்ளத்து அமைதி' பெற்றிருப்பார் என்று நினைப்பது சரியாகாது. தன் வேட்கையைப் பூர்த்தி செய்து கொள்ளவும் சூர்யமுகியின் மனநிறைவைத் தகர்க்கவும் அவர்கள் வாழ்வில் குறுக்கிட்ட ஹீரா பிறருக்கு விளைக்கும் துன்பத்தைக் காட்டிலும் தனக்கே அதிகம் ஏற்படுத்திச் கொள்கிருள். இந்த விதத்தில் விதி புலனுக்கறிய மாட்டா காரணத்திற்காக மனித மனத்தை உருவாக்கும் அதே நேரத்தில் மனிதரும் தம் விதியைத் தாமே அமைத்துக் கொள்கின்றனர். கிரேக்க கலைமரபாகிய 'கிளாசிசிஸம்' அவசியம் எனக் கருதுவது கற்பனை இலக்கியத்தில் சுதந்திரப் பாங்கு என்று ஒப்புக் கொள்ளப்படுவது. இந்த நாவலில் இவை இரண்டும் ஒன்றையொன்று தழுவிய வண்ணமிருக்கின்றன. கட்டமைப்பிலும் 'விஷவிருட்சம்' நாவலில் கிரேக்க துன்பியல் இலக்கியப் படைப்பின் கட்டுக்கோப்பும் பத்தொன்பதாம் நூற்ருண்டு கற்பனை வாத நாவலின் தளர்ந்த உருவ வார்ப்பும் கலந்தே காணப்படுகிறது.

'விஷவிருட்சம்' நாவலையடுத்துப் பங்கிம்சந்திரர் இரு சிறு கதைகள் எழுதினுர். முதலாவதற்குத் தற்கால வாழ்க்கையைப் பொருளாகக் கொண்டார். இரண்டாவதற்குப் பண்டைய காலத்தைப் பயன் படுத்திக் கொண்டார். அதே போல அவருடைய அடுத்த முழு நீள நாவலாகிய 'சந்திரசேகர்' (1875) வரலாறிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. அவருடைய முந்தைய நாவல்களைக் காட்டிலும் 'சந்திரசேகர்' வரலாற்றுப் பகுதிகளைப் பெரிதாகவே தருகிறது. மீர் காசிமின் வீழ்ச்சி, வங்காளத்தில் பிரிட்டிஷார் ஆட்சி உறுதிப்படுதல் போன்ற மிக முக்கியத்துவம் நிறைந்த வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளைத் தருவதோடு இந்த வரலாற்று இடர்ப்பாடில் சிக்கித் தம் வீடு வாசல்களைத் துறக்க நேரும் சாதாரண கிராமப்புற மக்களின் பாதிப்புகளையும் ஆசிரியர் சித்தரிக்கிருர். வெள்ளையரோடு அடுத்தடுத்துப் போராடி அவர்களைத் துரத்த எண்ணும் தேசபக்த வீரன் என்பதைக் காட்டிலும் மனமொடிந்த பதட்டமுற்ற கணவனைத்தான் மீர் காசிமைப் பங்கிம்சந்திரர் சித்தரித்திருக்கிருர் என்று அவருக்கு மறுப்பு கூறப்படுகிறது. இது வரலாற்று நவீனங்கள் பற்றித் தவருன கண்ணேட்டம் ஆகும். 'மாறுதலும் நிரந்தரக் குறைபாடுடையதும் அதே நேரத்தில் உயிர்த்துடிப்பும் நுணுக்கமான

தும் மனித சமுதாயத்தின் பரந்த தன்மையும் கொண்ட ஆர்வமிக்க எதிர்நோக்கலே வரலாறு' என மாபெரும் வரலாற்ருசிரியர் டிரெ வெல்யன் கூற்றுக்கிணங்க அமைந்தது பங்கிம்சந்திரருடையது. வரலாறில் அதன் பிரச்னைகள் சமூக, பொருளாதார, ராணுவ சக்திகளின் நிகழ்ச்சிகள் கொண்ட பிரச்னையாகும். ஆனல் புனைகதைகளில் இப் பிரச்னைகள் பதிலாக மனித உறவுகளின் சிக்கல்களும் முரண்பட்ட ஆசைகள் எண்ணங்களும் இடம் பெறுகின்றன. சக்தி வாய்ந்தவனும் அகம்பாவம் உடையவனும் முழுதும் நம்ப முடியாதவனுமான தன்னுடைய தளபதி குர்கின் கானுக்கு மீர் காசிம் அளவு மீறிச் சலுகைகள் தந்து குவித்ததாக 'செயர் முதாகுரின்' வரலாறு கூறுகிறது. இந்த ஆர்மேனிய ஜவுளி வணிகனின் வியப்பு மிகு உயர்வும் அவன் மீது நவாபு கொண்டிருந்த கண்மூடித்தனமான பற்றுதலுக்கும் அது தேவைப்படும் விளக்கம் தருவதில்லை. ஒரு மேதையின் பொறியாக பங்கிம்சந்திரர் குர்கினின் சகோதரியும் மீர் காசிமின் பட்ட மகிஷியுமாக டலானி என்னும் பாத்திரத்தை உருவாக்கிவிட்டார். சரித்திரத்தின் புதிர் தீர்க்கப்படுகிறது, வாழ்க்கையின் மர்மம் தீவிரமாக்கப்படுகிறது. குர்கின் அசாதாரணப் பேராசையும் விசேஷ புத்தி கூர்மையும் அதே நேரத்தில் தீர்க்க தரிசனம் அற்றவனுயுமிருக்கிருன். ஆங்கிலேயர்கள் எந்த நவாபுக்குத் துணை போனுலும் முள்ளாய்த்தானிருப்பார்கள், ஆதலால் அவர்களை வேரோடு களைந்தெறிய வேண்டும். அதன் பிறகு மீர் காசிமைத் தொலைத்து விடுவது எளிது. அதன் பிறகு அவனே நவாபெனப் பட்டம் பெறுவான். டலானியை இரண்டாவது நூர்ஜஹானுக்கு வேன் என ஆசை காட்டலாம்.

வாழ்க்கை இங்கு தொடர்ந்து மாறிக்கொண்டே வருவது உண்மைதான்; எங்கும் ஆர்வம் கொண்ட எதிர்பார்ப்புகள் உள்ளன. வளர்ந்து வரும் பிரிட்டிஷாரின் வலிமையை நசுக்கி அழித்து விடத் துர்ப்பாக்கியசாலியான நவாபு முற்படுகிருன். படுதோல்வியடைகிருன். ஆனல் அவனுடைய ஆர்வம் தணியவில்லை. அவ்வப்போது நிதானமிழந்தவன்போல நடந்து கொண்டாலும் அவனுடைய நோக்கு தெளிவாகவேயுள்ளது. கதையின் நாயகனுன பிரதாப் வரலாற்றுச் சான்றுடையவன் அல்ல. ஆங்கிலேயருடன் போராடுவதற்கு அவனுக்குத் தனிக் காரணங்கள் உள்ளன. அவன் வீரனுக்குரிய மரணமெய்துகிருன். ஆனல் அவனும் அழிவற்ற ஆர்வத்தின் சின்னமே; அவன் நேசிப்பது அனைத்தின் எதிரியாக அயல் நாட்டினரைக் காண்கிருன்; வரலாறு படைக்கும் நிகழ்ச்சிகளில் பங்கு கொள்கிருன்; ஆன்மீகத் தேடலும் மேற்கொள்கிருன். உறுதி, மனவலிமை, அசாத்தியத்திறமை, நெறியற்ற தன்மை இவை பொருந்திய கட்டுக் கோப்பான குழுவாகக் கிழக்கிந்திய கம்

பெனிக்குப் பணி புரிகிறவர்கள் சித்தரிக்கப்படுகிருர்கள்; இவர்கள் பிளாசி யுத்தத்திற்குப் பின் பிரிட்டிஷ் சாம்ராஜ்யத்தின் எதிர்காலத்தில் அசைக்க முடியாத நம்பிக்கை கொண்டவர்களாயும் இருக்கிருர்கள். அஞ்சப்பட்டு அண்டப்படும் இந்து செல்வந்தர்கள் அவர்களே பயம் நிறைந்தவர்களாக இருந்தாலும் கதையின் நிகழ்ச்சிகளோடு நேரடித் தொடர்பு கொண்டவர்களல்ல. ஆனல் அவர்கள் நோக்கிலும் நடவடிக்கையிலும் திடமற்ற, மாறிவரும் சூழ்நிலேயைப் பிரதிபலிப்பவர்களாயிருக்கிருர்கள்.

நாவலின் முன்னிலேயிலும் பின்னணியிலும் வரலாறு பெரிதாகக் குவிந்து இருப்பினும் மூலக்கதை வரலாறுடையது அல்ல; சமூகப் பிரச்ஞை எதையும் நேரடியாக முன் வைப்பதும் கிடையாது.

வரலாறின்படி மீர்காசிம் ஜோதிடத்தில் நம்பிக்கை வைத்து அடிக்கடி இந்து ஜோதிடர்களைக் கலந்தாலோசிப்பவன். வரலாறிலிருந்து இக்குறிப்பை எடுத்துக் கொண்டு நவாபின் ஆசானும் ஆலோசகரும் ஜோதிடத்தில் புலமை கொண்டவருமான சந்திரசேகரின் பெயரையே நாவலுக்குப் பங்கிம் சூட்டுகிருர். நாவல் வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளுடன் சந்திரசேகரின் குடும்ப வாழ்க்கையைப் பிணைக்கிறது; அவ்வப்போது பிற பாத்திரங்களுக்கு முக்கியத்துவம் தரப்பட்டாலும் பங்கிம்சந்திரரின் உலகின் மனங்கவரும் பாத்திரங்களில் ஒன்ருன சந்திரசேகரின் மனைவி சைபாலினியின் கதையே நாவலாகும். இளவயதில் காதலித்து, மணமான பின்பும் நம்பிக்கைக்கு இடமளிக்காவண்ணம் அவள் நீடித்துத் தொடரும் பிரதாப் ஒரு வீரம் செறிந்த பாத்திரமாகும். அவளுடைய பாதையிலிருந்து என்றென்றுமாக விலகிப் போகவே அவன் ஒரு வீரனுக்குரிய மரணத்தை தழுவுகிருன். தரமான பண்புகள் உடையவனுயிருப்பினும் அவதியுற்ற சைபாலினியின் இதய இயக்கத்தைப் பளிச்செனக் காட்டுவதற்கே அவன் நாவலில் இருப்பதாகப் படுகிறது. இது 'விஷவிருட்சம்' நாவலில் நாகேந்திரநாத்—குந்தாநந்தினி காதலும் அதன் விளைவையும் சீர்தூக்க சூர்யமுகி செயல்படுவதையும் ஒத்திருக்கிறது.

எட்டு வயதுப் பெண்ணுயிருக்கும்போதே பிரதாப் மீது சைபாலினி காதல் கொள்கிருள். அவர்களிடையே திருமணம் இந்து தர்மம் மற்றும் சமுதாய நெறிகளுக்கு விரோதமாகும் என அவள் பருவம் எய்தும்போது நம்பிக்கையிழப்பின் மத்தியில் உணருகிருள். இருவரும் தற்கொலே உடன்படிக்கை செய்துகொள்கிருர்கள். ஆனல் சைபாலினி தயங்கி விடுகிருள், பிரதாப் காப்பாற்றப்படுகிருன். அவள் சந்திரசேகருக்கு மண முடித்து வைக்கப்படுகிருள். ஆனல் அவளால் பிரதாப்பை மறக்க இயலவில்லே. பல ஆண்டுகள் கழித்து காதலனுடன் இணைய முரட்டுத் துணிச்சலுடன் முனைகிருள். அறி

வற்றதும் அபத்தமுமான இம் முயற்சி அவள் விரும்பும் இலக்கைத் தவிர வேறு எங்கெல்லாமோ எடுத்துச் செல்லக்கூடியது. ஆனால் எதிர்பாராதது நடந்து விடுகிறது. அவள் பிரதாப்பை மீண்டும் சந்திக்கிறாள். தற்கொலை உடன்படிக்கைக்கு இரண்டாவது வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது. ஆனால் இப்போது பிரதாப் அவளை மனமாற்ற முயலுகிறான். அவள் திரும்புகிறாள். யோக சக்தி வாய்ந்த சன்னியாசி ராமானந்த சுவாமியால் ஒரு சுத்திகரிப்புச் சடங்குக்கு உட்படுத்தப் படுகிறாள். இத்தாலியக் கவிஞர் தாந்தேயுடையது போன்ற வலுவான பகுதிகள் இருப்பினும் சைபாலினியின் கதையின் இந்தப் பாகம் நம்பும்படியாக இல்லை. பொங்கி வரும் உணர்ச்சி படைத்துத் தேடலும் தோல்வியும் பெறக்கிடைத்த முந்தைய சைபாலினிதான் நம் கவனத்தைக் கவருகிறாள். முடிவு மரபுக்கு அளித்த சலுகையாகும். நாவல் மத்தியில் சைபாலினியே எழுப்பிய ஒரு வினாவுடன்தான் நாம் நாவலை முடித்தபின் எழுகிறோம். அவளும் பிரதாப்பும் ஒரே கொடியில் மலர்ந்த மலர்கள் போன்றவர்கள். மதமோ சமுதாயமோ அவர்களை பிரித்து வைக்க என்ன உரிமை பெற்றிருக்கிறது?

'சந்திரசேகர்' நாவலைத் தொடர்ந்து வந்த இரு நாவல்கள்—'ரஜனி' (1877), 'கிருஷ்ண காந்தனின் உயில்' (1878)—இடையே 'ராதாராணி' எனும் சிறுகதை; இவை மூன்றுக்கும் வரலாற்றோடு எந்த உறவும் கிடையாது. சமூக, குடும்ப மற்றும் அந்தரங்கமான தன்மைகள் கொண்டவை. கருவிலும் அமைப்பிலும் இம் மூன்றில் முதலாவதான 'ரஜனி' சில தனித்த தன்மைகள் கொண்டது. லிட்டன் எழுதிய 'பாம்ப்பியின் இறுதி நாட்கள்' நாவலின் பெண் பாத்திரம் நிடியா பங்கிம்சந்திரருக்கு ஒரு குறிப்பாயிற்று; 'ரஜனி' கதாநாயகி ஒரு குருட்டுப் பெண். காதலில் மூழ்கியவள். கண்ணற்ற ஒரு பெண் புறவுலகு உணர்வு பெற்றுத் தன் உணர்ச்சிகளை வெளிப் படுத்துவதைச் சித்தரிப்பதில் பங்கிம்சந்திரர் குறிப்பிடத்தக்க வெற்றி கண்டிருக்கிறார். வரலாற்றுப் பின்னணி லிட்டனின் நாவலுக்குத்தந்த பரந்த வீச்சோ சோகச் சிகரமோ பங்கிம் கதையில் இல்லை. பிணக்கு மௌனம் நிடியாவின் கதைக்குத் தரும் நெருக்கமான புலனுணர்வும் பெரும் கவர்ச்சியும் இதில் காணக் கிடையாது. ஒரு சில தீவிர கட்டங்கள் இருந்தாலும் முடிவு மகிழ்ச்சிகரமானதாக இருக்கும் என்பதில் நமக்கு ஐயமேற்படாது. பங்கிம்சந்திரர் நாவல்களில் அடிக்கடி காணப்படும் தேவதைக் கதைத் தன்மை இதிலும் உள்ளது. ஏழைப் பூக்காரப் பெண்ணைச் சீமாட்டியாக்கி விடும் ஓர் உயில் நிகழ்ச்சியும் எல்லாம் புரியவல்ல சன்னியாசியும் இதில் உண்டு. ஆனால் இந்தத் தேவதைக் கதையமைப்பு ஆழமான மனித உணர்வுகள் கொண்ட கதையையும் உள்ளடக்கியிருக்கிறது. சன்னியாசியின் அமானுஷ்ய சக்திகள் 'ஹாம்லெட்' நாடகத்தின் ஆவி பாத்திரத்தின் ஆற்றலை

அடிப்படையாகக் கொண்டது என்று நாம் தீர்மானமாக ஊகித்துக் கொள்ளலாம். இது லவங்கலதாவின் அறிவைக் கூர்மையாக்குகிறது. உயில் கண்டுபிடிப்பு சிக்கலானதாக இருந்தாலும் ரஜனி மற்றும் அமர்நாத்தின் பாத்திர வார்ப்புகளைத் திறம்படக் காட்ட உதவுகிறது.

லிட்டன் நாவலிலிருந்து தூண்டுதல் பெற்றிருந்த போதிலும் வரலாற்றில் மூழ்கித்திளைக்கும் பங்கிம்சந்திரரின் கற்பனை வளம் இதற்கு ஒரு வரலாற்றுப் பின்னணி தராதது வியப்புக்குரியதுதான். முக்கிய கதைப் போக்கை இரண்டாவது மாது ஆகிய லவங்க லதாவின் கதையோடு மிகத் திறமையாகப் பின்னிப் பிணைக்கிறார்; காதலில் ஒரு பெண்ணை இழந்து மனமுடைந்த அமர்நாத் இன்னொரு பெண்ணை மணக்கும் தறுவாயையடைவது இரு பகுதிகளையும் இணைக்கிறது. முதல் மனைவி வாழும் போதே ஒரு கிழவனுக்கு இளைய தாரமாகும் லவங்கலதா புத்தி கூர்மையும் இன்பத் துடிப்பும் கொண்டவளாகப் பிரகாசிக்கிறாள். உள்ளூர மரபு வாதியான பங்கிம்சந்திரர் சில சந்தர்ப்ப சூழ்நிலையில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட மணம்புரிவது தீதாகாது என்று விளக்க விரும்புகிறாரா? அப்படி யென்றால் அவருடைய கற்பனை அவருடைய நோக்கத்தை விஞ்சி விட்டது எனக் கூறலாம்; உரிமை மறுக்கப்பட்ட காதலைப் பற்றிய உருக்கமான கதைதான் அவருடையது. லவங்கலதாவின் உணர்ச் சிச் சிக்கல் அடிப்படையில் 'தேவதாஸ்' நாவலின் பார்வதியி னுடையதிலிருந்து மாறுபட்டதல்ல. இவ்விதத்தில் பங்கிம்சந்திரர் தன்னுடைய மகத்தான வாரிசான சரத்சந்திரருக்குக் கைநீட்டி சமிக்ஞை செய்வது போலிருக்கிறது. லவங்கலதா ரஜனியை அடையும் முயற்சியில் அவளுடைய முதற் காதலனுடன் கடின மனத்துடன் இருந்து அவனை மனங்கலங்க வைக்கிறாள்; அவள் மணந்த வயோதிகனிடம் அவள் அன்பை எடுத்துரைப்பதில் ஆற்றல் படைத்தவளாயிருக்கிறாள். அவளுடைய காதல் ஒப்பு மூலத்தைச் சந்தேகிக்கக் காரணமில்லை. ஆனால் அவள் தன்னைத் தானே ஏய்த்துக் கொள்கிறாளோ என்றும் நம்மால் உறுதியாகக் கொள்ள முடியவில்லை. வெளிப்படையான அவளுடைய ஒப்பு மூலங்கள் செயல்களுக்குப் பின்னால் அவள் இதயத்தில் ஓர் அமை தியான ஓரத்தில் அமர்நாத் கோலோச்சுகிறான். அவள் வருத்தத் தோடும் தயக்கத்தோடும் கூறுகிறாள் (இந்த வாக்கியத்தை அவளால் முடிக்கக் கூட முடியவில்லை): இந்த உலகில் விளக்கு எரியாது, மலர் பூக்காது. ஆனால் அவளுக்கு வேறு நம்பிக்கைகள் உள்ளன. அவற்றை எடுத்துக் கூற அவளுக்கு வலுவோ துணிவோ இல்லை. புத்தி கூர்மையும் எல்லா எதிர்ப்பையும் சமாளித்துக் கொள்ளும் திடமான தன்மையும் கொண்ட பெண்ணவள். ஆனால் அமர்நாத் எதிரில் அவள் தடுமாறி அவளுடைய மன உறுதியை

மேலும் சோதிக்க வேண்டாமென அவனைப் பரிதாபகரமாகக் கெஞ்சுகிருள்.

ஒவ்வொரு முக்கிய பாத்திரமும் தன்னுடைய கதையைச் சொல்லும் உத்தியைப் பங்கிம்சந்திரர் இந்த நாவலில் பயன்படுத்தியிருக்கிருர். 'கர்ரே பைர்ரே' (வீடும் உலகமும்) ரவீந்திரநாத் எழுதியதும் இம் முறையில்தான். இப்படிக் கதை சொல்வதில் பொருத்தமான நாடகத்தன்மையை விசேஷப் பலனுக ஆசிரியர்கள் கூறுகிருர்கள். அவன் அல்லது அவளது கண்ணேட்டத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் நிகழ்ச்சிகளைக் கூறி அவர்களுக்கு உரிய உணர்ச்சிகளையும் தெரிவிக்கிருர்கள். ஒருவர் பற்றி இன்னொருவர் என்ன நினைக்கிருர் என்று நாமும் நேரடியாகத் தெரிந்து கொள்கிறோம். ஆனுலும் ஒரு அடிப்படைக் குறை உண்டு : இது செயற்கையாகக் காணப்படுகிறது. பாத்திரங்களெல்லாம் ஒன்று கூடிப் பேசி மொத்த வரலாற்றை மீண்டும் நினைவுபடுத்திக் கொள்ள ஒப்புக் கொண்டு இருப்பது போல நாம் எண்ணிக் கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. இந்தக் குறைபாடை நாம் ஒதுக்கி வைத்துவிட்டோமானுல் கதை சரளமாகவும் அழுத்தமாகவும் சொல்லப்பட்டிருப்பதை நாம் ஒப்புக் கொண்டேயாக வேண்டும். அங்குமிங்கும் ஒன்றிரண்டு திரும்பத் திரும்பக் கூறப்பட்டாலும் கதை வேகமாக இறுதி உச்ச கட்டத்தைநோக்கிச் செல்கிறது. ஒரு பார்வையற்ற பெண் உணர்வுகளையும் உணர்ச்சிகளையும் அவளுக்கு அறியக் கிடைத்த உருவகங்கள் மூலம் வெளிப்படுத்துவது பொருத்தமான நாடகத்தன்மையாகிறது. மிகச் சுருக்கமாகவும் வலுவுடனும் ஒருவரையொருவர் நெருக்கமாக இணைந்து அதே நேரத்தில் எதிர்த்திருக்கும்அமர்நாத்—லவங்கலதா சிக்கலான உறவை வெளிப்படுத்த இயலுவது இந்த உத்தியின் இன்னொரு பயனுகும். ஆசிரியர் கூற்றில் மூட்டமாக வெளிப்படுவதைக் காட்டிலும் இருவரின் மோதல் அவர்களாலேயே உயிர்த் துடிப்புடன் கூறப்படுகிறது.

மிகப் பிரபலமான நாவலாக 'கிருஷ்ணகாந்தனின் உயில்' 'ஆனந்த மட'த்தின் சிறப்பைப் பங்கிட்டுக் கொள்கிறது. பங்கிம் சந்திரர் நாவல்களில் மிகுந்த சர்ச்சைக் குள்ளானதும் அதுவே. நாவலின் பொருளுக்குப் புறம்பான சமய அல்லது அரசியல் கவர்ச்சிகள் இல்லை என்பதில் இது 'ஆனந்த மடம்' நாவலிலிருந்து மாறுபாடுகிறது. நிகழ்ச்சிகளின் நிர்ப்பந்தத்தினுல் பாத்திரப் பரிணுமத்தையே முக்கியமாகக் கொண்ட குடும்ப சமூக நாவலாகிய இது ஒரு சுத்தமான கலைப்படைப்பாகும். இது அலங்காரங்கள் தவிர்த்த பேச்சு நடையில் எழுதப்பட்டது. இதன் முக்கியச் சிறப்பு இதன் எளிமையாகும். கட்டுக்கதை, ஜோதிடம் போன்று அங்கு மிங்கும் திசை மாறிப் பாழடையாமல் முற்றிலும் யதார்த்தப் பண்பாகவே உள்ளது.

பிராமர், ரோகிணி, கோவிந்தலால் ஆகியோரின் கதையாகிய ஒன்றை மட்டுமே கூறுகிறது. கதைக்கு ஒரு திடுக்கிடும் திருப்பம் தந்து சோக முடிவுக்கு இழுத்துச் செல்லும் நிஷாகர் கூடத் திடீரென வந்து போகும் வெளியாளுகவே இருக்கிருன். பல விதத்தில் 'கிருஷ்ணகாந்தன் உயில்' நாவலை ஒத்திருக்கும் 'விஷ விருட்சம்' நாவலில் பிரதான கதையிலிருந்து பிரிந்து செல்வதாக தேவேந்திரன்—ஹீரா சம்பவம் உள்ளது. 'கிருஷ்ணகாந்தன் உயில்' கதைக் கருவின் நுண்மை ஒரே கதையின் நுண்மையாகும்.

கோவிந்தலால் பிராமர் தம்பதிகள் மகிழ்வோடு ஒருவரை ஒருவர் நேசித்து இருப்பவர்கள். இவர்களுடைய இணக்கமான குடும்ப வாழ்க்கை அழகியும், சூது வாது நிரம்பிய விதவையுமான ரோகிணியால் குலைக்கப்படுகிறது. ரோகிணியின் சாகச வலையில் சிக்கிக் கொள்ளும் கோவிந்தலால் பால் ரோகிணியும் தீவிரமாக ஈர்க்கப்படுகிருள். கோவிந்தலாலும் ரோகிணியும் ஓடிவிடுகிருர்கள். வெகு தூரத்திலுள்ள பிரசாதபூர் எனும் இடத்தில் அவுரிப்பண்ணையாளுக்கு உடைமையாக இருந்து கைவிடப்பட்ட ஒரு வீட்டில் குடித்தனம் நடத்தத் துவங்குகிருர்கள். சமூகத்தினர் தொடர்பில்லாமல் சிறிது காலம் வாழ்ந்த அவர்கள் மத்தியில் ஒரு நாள் யாருக்கும் பரிச்சயம் இல்லாத நிஷாகர் குறுக்கிடுகிருன். கோவிந்தலால் முரட்டுத்தனமாக அவனை வெளியேற்றிவிடுகிருன். ஆனுல் ரோகிணி அவனிடம் அக்கறை கொண்டு அவனை ரகசியமாகச் சந்திக்க ஏற்பாடு செய்கிருள். அவர்கள் ஐந்து நிமிடம் கூடச் சேர்ந்திருக்கவில்லை, திடீரென்று கோவிந்தலால் அங்குதோன்றி ரோகிணியை வீட்டிற்கு இழுத்து வந்து அவளைச் சுட்டுக் கொன்றுவிடுகிருன்.

சரத்சந்திரர் சாட்டர்ஜி தலைமையில் இந்த நாவலைக் கண்டனம் புரிகிறவர்கள் இக் கேள்வி எழுப்புகிருர்கள் : முடிவு ரோகிணிக்கு நியாயம் செய்வதாக உள்ளதா? அல்லது இது காதல் வயப்பட்டு இன்ஞெருத்தி கணவனை வசியம்செய்யும் விதவைக்குப் பரிவு காட்டமாட்டாத சம்பிரதாய நெறி முறைக்குச் சரணடையும் முடிவா? கோவிந்தலால் மீது ஆழ்ந்த காதல் கொண்டு, முன்னேர் சொத்தை அவன் அடையத் தடையாக இருந்த உயிலைத் துணிந்து கிருஷ்ணகாந்தன் வீட்டிலிருந்து திருடி வந்து, தன் காதல் நிறைவேறமுடியாதோவென மனமுடைந்து தற்கொலையும் புரிந்து கொள்ள இருந்தவள் அவள் காதலனுடைய தனித்து வாழுமிடத்தில் வந்த முதல் அன்னியனைக் கண்டு மயங்குகிருள் என்பது மனத்தத்துவ முறைப்படி ஒப்புக் கொள்ளக் கூடியதா? இது நீதி நெறி பற்றிக் குறுகிய கண்ணேட்டத்தில் எழுந்த முடிவென்றும் உண்மையான பெண்மைக்கு அநீதி செய்வதாகும் என்றும் பெண்மை பற்றிச் சுடர் விட்டு ஒளி வீசும் நாவல்கள் எழுதிய சரத்சந்திரர் கூறுகிருர்.

பெண்மைக்குப் பரிந்து அல்லது எதிராக என்றெல்லாம் முடிவு கொள்ளாமல் நாவலின் உள்ளடக்கத்தை நாம் கவனமாகப் பரிசோதித்தால் கதையின் ஆரம்பத்தில் நாம் கண்ட ரோகிணிக்கு முடிவில் ஏற்படும் மாற்றம் பொருத்தமற்றது அல்ல என்று தெரிய வரும். குந்தாநந்தினி போல அவள் பச்சிளம் பெண் அல்ல. அவள் குற்றமேது மில்லாவிடினும் அவள் சுகத்தைத் தகர்த்த விதியைச் சாடும் மிகுந்த கூர்மதியும் உறுதியும் படைத்த பெண்ணவள். அவள் தன்மையில் முக்கிய உந்துதல் இன்பத்தை நாடுவதாகும். அந்த இன்பத்தைப் பெற அவள் எதுவும் செய்யத் தயாராக இருக்கிறாள். இந்த ஆதாரமான அம்சத்தில் மனமுறிவு ஏற்பட்டதால் தர்ம நியாயம் பற்றிய அவளுடைய உணர்வு மரத்துப் போயிருக்கிறது. அவளுடைய துணிச்சலான அறிவு அவளுடைய காமத்திற்கு அடிபணிகிறது. ஏதுமில்லாததற்கு அவள் பூனையைப் பார்த்துச் சொக்குவாள் என்றும் விஷமக்காரக் குயிலும் அவள் காமத்தைத் தூண்டிவிடும் என்றும் பங்கிம் சந்திரர் நகைச்சுவையோடு கூறியிருக்கிறார். இப்படிப்பட்ட பெண்ணொருத்தி ஒழுங்கான திடமான குடித்தனம் செய்ய வந்துவிட்டாள் என்பது நமது தர்ம உணர்வை மட்டுமல்லாமல் நமது அழகுணர்வையும் சங்கடம்செய்யும். அவள் உடற்பசியைத் தீர்த்துக் கொள்ளும் பைத்தியக்கார எண்ணத்தில் அவள் பிரசாதபூர் ஓடிச் செல்கிறாள்—இதைக் காமம் என்று கூறுங்கள், காதலென்று கூறுங்கள்; ஆனால் மனித இயல்பில் சமூகத்தோடு ஏற்படும் பரிவான உறவுகளோடு இதையும் அன்றாட ஊட்டமாக அவளால் பெற முடியவில்லை. வாழ்க்கையில் ஓர் உணர்ச்சி மட்டும் தூண்டப் பட்டு மற்றவை அனைத்திற்கும் வாயிற்கதவு அடைக்கப்படுமானால் அது மிகவும் அயர்ச்சி தருவதாகவே இருக்கவேண்டும். அப்படிப் பட்ட ஒரு பெண் கோவிந்தலாலை வசம் செய்தது போல ஹரலாலை யும் அவள் ஏற்றிருக்கக்கூடும். பொதுவாகவே பிற இளைஞர்கள் பற்றிச் சிறிது அதிகமாகவே பதற்றம் அடையக் கூடும். அவள் வேண்டுமென்று கோவிந்தலாலுக்குத் துரோகம் செய்ய எண்ண வில்லை. எப்போதும் தான் கைவிட்டு வந்த மனைவியையே நினைத் திருக்கும் ஒருவனோடு நடத்த வேண்டிய கவர்ச்சியற்ற வாழ்க்கையி லிருந்து ஒரு பத்து நிமிடம் மூச்சு விடும்படியான இனிமையான ஒரு சிறு சம்பாஷணைக்காகத்தான் அவள் வேண்டி நின்றாள்.

ரோகிணியின் வளர்ந்து வரும் மனக்கிளர்ச்சியை, விவரிக்கும் நாவலின் முதல் பாகம் சிறிது மெதுவாகவே கூறப்படுகிறது. ரோகிணியின் குணத்தைத் தெரியப்படுத்துவதுடன் கதை நம்பும்படி யாக இருப்பதற்கான எல்லா இழைகளையும் வெளிப்படுத்த வேண்டி யிருப்பதே இதற்குக் காரணம். நாவலின் பிற்பகுதிகளில் இம்

முறை பொருத்தமில்லாததோடு அயர்ச்சியையும் ஏற்படுத்தி விடும். அதனுலேயே பங்கிம்சந்திரர் வேருெரு உத்தியைக் கையாளு கிருர்—குறிப்பீடுகள் குறியீடுகள் மூலமே கதை சொல்வது. கோவிந்த லாலும் ரோகிணியும் வாழும் வீடும் அதன் சுற்றுப் புறத்தைப் பற்றிய விவரணையுமே விசேஷ முக்கியத்துவம் கொண்டதாக உள்ளன. அது கைவிடப்பட்ட வீடு. கடந்த காலப் பாவங்கள் பல நிறைந் தது. மக்கள் வாழுமிடத்திலிருந்து எட்டியிருப்பது. வீட்டை யொட்டி ஓடும் ஓடையும் அரை உயிரே கொண்டது, தகா உறவுக்கு சாட்சியாக இருக்க நேருவதில் அன்பு குறைந்திருப்பதின் சின்னம் போல. வீட்டின் உட்புறமும் இன்னும் அதிகமாகக் கவனிக்கத் தக்கது. அவ்வப்போது கணக்குத் தீர்த்து கொள்ள வரும் கடைக் காரனைத் தவிர அந்த வீட்டிற்கு விருந்தாளிகள் யாரும் கிடையாது. அறைகள் அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன ; ஆனுல் அலங்காரங் கள் உவக்கத் தக்க விதத்தில் இல்லை. வீட்டுக்கு உடையவனுன கோவிந்தலால் ஆசைக்கிழத்தி சிந்தனையில் ஆழ்ந்து இருந்த போதிலும் ஞாபக மறதிகொண்டவனுக உள்ளான். சங்கீதப் பயிற்சி வகுப்பு இருக்கிறது. ஆனுல் அது பற்றி விவரித்ததிலிருந்து அது உயிரற்றது என்றே தெரிகிறது. இவர்களைத் தவிர அவ்வீட்டில் வசிக்கும் மற்ற இருவரும், இரு பணியாளர்களும், முழுமையான மனிதப் பிறவிகளைக் காட்டிலும் ஏதோ ஆவிகளாகவே தோன்று கின்றனர். இப்படிப்பட்ட வீட்டில் பிராமர் என்ற பெயரை உச்சரிப் பதே வெடிகுண்டைப் போல வெடித்து எல்லாவற்றையும் நிலை குலைய வைத்துவிடுகிறது. இந்த முன்னுரையோடு நிஷாகரோடு சந்திப்பு பொருத்தமான தொடர்ச்சியாக உள்ளது இங்கு பங்கிம் சந்திரரின் அக்கறை, ஆசையும் துயரமும் கொண்ட மனிதர் பற்றியே தவிர மனைவியின் கற்பு அல்லது நெறியற்றதாயினும் சுத்த காதல் போன்ற இலட்சியங்களைப் பற்றி அல்ல. அவர் பிராமரைச் சிறப் பாகவே சித்தரித்திருக்கிருர் ; ஆனுல் ‘விஷ விருட்சம்’ நாவலில் வரும் சூரியமுகியைப் போல பிராமர் கடமையின் மனிதச் சின்னம் அல்ல. அவள் சிறுபிள்ளைத்தனமாக, தான்தோன்றியாக, ஆத் திரம் மிக்கவளாக இருக்கிருள். இக் குறைகளின் கலவைதான் அவளைச் சரியான மனிதப் பிறவியாகக் காட்டுகிறது. ரோகிணி யிடம் சுத்தமான அன்பு அவ்வப்போது பளிச்சிடுகிறது. ஆனுல் முறையாக வளர்ச்சியுருத மனசாட்சியும் உணர்ச்சிகளுக்கு அடி போகும் புத்தியும் கொண்டவள் அவள். இதில் குறிப்பிடத்தக்கது என்னவென்ருல் அவளுடைய குறைபாடுகளில் அவள் எப்போதும் சீராக இருக்கிருள். அவருடைய நாவல்கள் அனைத்திலும் ‘கிருஷ் ணகாந்தன் உயில்’ நாவலே பங்கிம்சந்திரருக்கு மிகப் பிடித்த மானது என்று கூறுவார்கள். அதற்கு அவரிடம் தகுந்த காரணங்

கள் உண்டு ஆனால் ஒவ்வொரு ரசிகனுக்கும் அவனுக்குப் பிடித்த மானது என்று ஏதாவது இருந்தே தீரும்.

பங்கிம்சந்திரரின் அடுத்த நாவல் 'ராஜசிம்மன்' (1882) வரலாறு மற்றும் பிரச்சார நாவலாகும். இந்துக்களின் படை வீரத்தைப் பறை சாற்றி அவருடைய கருத்துக்கு வலு தரும் முறையில் ராஜபுத்திரர்களின் வீரத்தை எடுத்துக் காட்டுகிருர். சமயவெறி எப்படி ஒரு மாபெரும் சாம்ராஜ்யத்தின் வலிமையை அழித்து விடுகிறது என்பதைக் கூறவும் அவர் ஆவலாயிருக்கிருர். இதற்கு ஔரங்கசீப் பொருத்தமான எடுத்துக்காட்டாகிறது. பங்கிம்சந்திரரே 'ராஜசிம்மன்' ஒன்றுதான் அவருடைய வரலாற்று நாவல் என்று கருதினுர். இதற்குக் காரணம் நாவலின் முக்கிய கதைக் கருவே பல்வேறு மூலங்களிலிருந்து அவர் சேகரித்த மொகலாயர்கள்—ராஜபுத்திரர்களின் போர் பற்றிய வரலாறு. பங்கிம்சந்திரரின் கருத்திலிருந்து பலர் மாறுபடக்கூடும். 'துர்கேசநந்தினி', 'சந்திரசேகர்' நாவல்களில் பிரதானக் கதைகள் வரலாற்றுக்குட்படாததாயினும் அவர் மடிந்து போன வரலாற்றுப் பகுதிகளுக்கு வெற்றிகரமாகப் புத்துயிரூட்டினுர். 'மிருணுளினி' நாவலில் முகமதியப் படையெடுப்பின் போது வங்காளத்தில் நிலவிய சீர்குலைந்த சூழ்நிலையைத் தத்ரூபமாகச் சித்தரித்திருக்கிருர். டிரெவெல்யன் சொற்களில் கூற வேண்டுமானுல் இவற்றில் நிகழ்ச்சிகள் வரலாருயில்லாத போதிலும் அற்புதமான வரலாற்றுச் சாயல் கொண்டதாயுள்ளன. 'ராஜசிம்மன்' நாவலில் அவருடைய பிரச்சார ஆர்வத்தில் அவரே மூலக் கதையில் சுய மயக்கத்துக்கு ஆளாகிவிட்டார். சீர்தூக்கி பார்க்காமல் டாட், ஓர்ம், மனுக்சி ஆகியோர் படைத்த வரலாறுகளை ஏற்றுக்கொண்டு தம் நாவலில் அந்தப்புரத்தையோ எதிரிகளையோ கட்டுப்படுத்த முடியாத கிழடு தட்டிய பலவீனனுக ஔரங்கசீபைச் சித்தரித்திருக்கிருர். ஓர்ம் எழுதிய 'வரலாற்றுத் துகள்கள்' துகள்களேயொழிய வரலாறல்ல. டாட் எழுதியதில் புனைகதையம்சம் தூக்கலாயிருப்பதை எந்தப் பக்குவமான வாசகனும் உணரமுடியும். தாராவுக்கும் அவன் குடும்பத்தாருக்கும் வைத்தியனுக இருந்தவன் மனுக்சி. அப்படிப்பட்டவன் படைத்த வரலாறில் விருப்பு வெறுப்பு கண்ணைத் திரையிட்டிருக்கும் என்று ஏனே பங்கிம்சந்திரருக்குத் தோன்றவில்லை. ஔரங்கசீப் எவ்வாருயிருந்தாலும் அவன் சக்தியற்றவனுயிருந்ததில்லை. பார்க்கப் போனுல் அறிவுத்திறமையிலும் உடல் வலுவிலும் இந்திய அரசர்களில் வெகு சிலரையே அவனேடு ஒப்பிட முடியும். ஆனுல் இந்த நாவலில் அவன் முழுக்க முழுக்கப் பெண்களின் ஆதிக்கத்தில் இருக்கிருன். குடிகார உதிபூரி மீது மட்டுமீறிய பித்தாக இருக்கிருன். தவிர மதவெறியனுயிருந்தபோதிலும் நாவலாசிரியரின் கற்பனைப் பாத்திரமாகிய இந்து ராணியை ஆசாரத்தோடு வாழ விடுகிருன்.

அவ்வன் அரண்மனைக்குள் துடிதுடிப்பான ராஜபுத்திரப் பெண் வந்தவுடன் அவளுடைய சூழ்ச்சிகளுக்கு எளிதில் வசப்படுகிருன். மலைக்கணவாயில் நடந்த சண்டை பற்றியும் ராஜசிம்மன் தயவில் இரு நாட்கள் முழுதும் ஔரங்கசீப் இருந்ததாகக் கூறப்படுவதையும் பங்கிம்சந்திரர் மிகவும் மிகைப்படுத்தியிருக்கிருர். இந்த விநோதமான கதை ஓர்ம் எழுதிய வரலாறைப் பரிசீலிக்காமல் ஏற்றுக் கொண்டதின் விளைவு. ஜாதுநாத் சர்க்கார்* போன்ற நவீன வரலாற்ருசிரியர்கள் இதை நிராகரித்து விடுகிருர்கள். பங்கிம் சந்திரர் காலத்திலேயே வாழ்ந்து மத்திய கால இந்திய வரலாறில் சிறந்த அறிஞர் என மதிக்கப்பட்ட எலிபின்ஸ்டனும் இக் கதையை மறு பேச்சில்லாமல் ஒதுக்கி வைத்து விடுகிருர்.

ராஜசிம்மன்—ஔரங்கசீபிடையே நிகழ்ந்த போர் பற்றியும் கற்பனைப் பாத்திரங்களான மணிக்லால், நிர்மல் குமாரி ஆகியோருடைய சாகசங்களை விவரிப்பதிலும் பங்கிம்சந்திரர் தன் பிரச்சார ஆர்வம் மட்டுமில்லாமல் கட்டுக்கதை புனையும் உந்துதலுக்கும் இடமளித்துத் திசைமாறிப் போய் விடுகிருர். இதனுல் ராஜசிம்மனுக்குக் கம்பீரமோ வலுவோ கிடையாது என்று யாரும் அவசரப்பட்டு எண்ணி விடக் கூடாது. நாவலின் தளத்தின் பெரும் பரப்பையும் கதை ஒரு நிகழ்ச்சியிலிருந்து இன்னென்றுக்குச் செல்லும் அபார வேகத்தையும் ரவீந்திரநாதர் குறிப்பிட்டிருக்கிருர். கலையம்சம் பொறுத்தவரையில் முபாரக், ஜெபுனிஸ்ஸா மற்றும் தரியாவுக்குடைய நிகழ்ச்சியே மிக உருக்கமானது. இங்கு கூட முபாரக் உயிர் பிழைப்பது தேவதைக் கதைகள் சாயல் கொண்டுள்ளது. முபாரக் விதியால் தொடரப்படுகிருன் ; இரு அசாதாரணப் பெண்கள் கொள்ளும் புயல் போன்ற ஆசையில் சிக்கித் தவிக்கிருன். இதில் ஒருத்தி சமுதாயத் தட்டில் உச்சியில் இருப்பவள் ; இன்னொருத்தியோ அடித்தட்டில். ஆனுல் ஒரே மனிதனுக்காக தரியாவின் தீவிரப் பாசமும் ஜெபுனிஸ்ஸாவின் வக்கிரக் காமமும் இருவரையும் ஒரே மட்டத்திற்குக் கொண்டு வந்து விடுகிறது. தரியாவின் சிறுத்த உருவம் காவிய கம்பீரத்துடன் விளங்குகிறது ; மாபெரும் மன்னர் மன்னனின் மகள் தானும் எல்லா மனிதரைப் போலத்தான் என்று கண்டு கொள்கிருள். இருவருக்குமிடையே வீரனுன முபாரக் மயக்கம் கொண்டு கனவில் நடப்பவன் போல இயங்குகிருன். மூவர் மீதும் வளைவு நெளிவானதும் தவிர்க்க முடியாத தன்மையும் கொண்ட விதியின் நிழல் விழுந்த வண்ணமேயுள்ளது. பிரதான கதையின் நிகழ்ச்சிகளிலேயே கவனம் செலுத்தப்பட வேண்டியதால் தாகூர் குறிப்பிட்டபடி நுணுக்கமான பாத்திர வார்ப்புக்கு வாய்ப்பில்லை. ஆனுல் அவ்

---

* 'ராஜசிம்மன்' நாவலை ஓர் அசலான வரலாற்று நாவலாக சர்க்கார் கருதுகிருர் என்பதை இங்கு ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும்.

வப்போது பரபரப்பாயிருந்த போதிலும் வாழ்க்கையை மேலோட்ட மாகவே தொடும் யுத்தக் கதைக்குக்கூட ஆழமும் நிறைவும் தருவது மனிதத் தன்மை நிறைந்த, முபாரக் பங்கும் கொள்ளும் பகுதி.

பங்கிம்சந்திரர் அவர் நாவலாசிரியராக இடைக் காலப்பகுதியில் எழுதிய மூன்று சிறுகதைகள் பற்றியும் கூற வேண்டியது அவசியம். அவை, ' இந்திரா ' (1873), ' யுகாலங்குரியா ' அல்லது ' இரு மோதி ரங்கள் ' (1874), ' ராதாராணி ' (1877). நாவலிலிருந்து மாறுபட்டு ஒரு தொடர்ச்சியான ஓட்டமில்லாமல் ஒரு குறிப்பிட்ட தருணத்தை மட்டும் சித்தரிக்கும் சிறுகதை வகையையே இம் மூன்றும் சேர்ந்தவை என்று கூற முடியாது. சிறுகதைக்கு ஆரம்பம், இடை, முடிவு என்று இருப்பது போலக் காணப்பட்டாலும் கவனம் ஒரே விஷயத்தில் குவிந்திருப்பது. அது ஒரு பொறியைப் போன்றது திடீரென ஒளி வீசித் திடீரென முடிந்து விடுவது. பங்கிம்சந்திரரின் கதைகளுக்கு இந்த ஒருமுனைப்பு கிடையாது. பொதுவாக நாவல் களின் தன்மைகள் பெற்ற குறு நாவல்கள் அவை ; நீளத்தில் குறைந்த தாகவும் சிக்கல்கள் அதிகமற்றதாகவும் இருக்கும். இவை கட்டுக் கதையுமாகும். பங்கிம்சந்திரரே இவற்றை தேவதைக் கதைகள் அல்லது உபகதைகள் எனத் தரம் பிரித்தார். அவருடைய படைப்பு கள் பெரும்பாலானவற்றில் தேவதைக் கதையம்சம் உண்டென்று முன்பே காணப்பட்டது. ஆனால் அவருடைய பெரிய நாவல்களில் இந்த அம்சம் மனோதத்துவ அறிவாலும் சாத்தியக்கூறு அவசியம் எனும் உணர்வாலும் கட்டுக்கடங்கி இருக்கிறது. உபகதைகளில் தேவதைக்கதையம்சம் கோலோச்சுகிறது.

மூன்று கதைகளில் மிகவும் பலவீனமான ' ராதாராணி ' பற்றி விவரமாகக் கூறுவதற்கொன்றுமில்லை. கதையின் ஒவ்வொரு அடியும் நம்பத்தகாததாக உள்ளது. தத்ரூபமாக எழுதப்பட்ட கதைக் களம் அபத்த உணர்வை இன்னும் அதிகப்படுத்துகிறது. ஆனால் 'யுகாலங்குரியா' சாத்தியமான அசாதாரணம். தாம்ரலிப்தா (தாம்லுக்) நெடுநாட்கள் முன்பு துறைமுகப்பட்டணமாக இருந்து வங்காளம் வெகு தொலைவிலிருந்த இலங்கையொடு சுறுசுறுப்பான வாணிகம் நடத்திய காலத்திய கதை. இப்போது பலருக்குள்ளது போல அன்று மக்களுக்கு ஜோதிடத்தில் நம்பிக்கை இருந்தது. இதில் நம் கவனத்தைக் கவருவது மனிதனின் செயல்களுக்கும் விண்ணவர் முடிவுகளுக்கும் உள்ள அற்புதமான இசைவுதான். ஒரு மணப் பெண்ணும் பையனும் ஒருவரையொருவர் பாராமலே கண்ணைக் கட்டி மணமுடித்து வைக்கப்படுகிறார்கள். ஐந்தாண்டுகள் கழித்து அவர்கள் அறிமுகம் செய்து வைக்கப்படும்போதுதான் அவர்கள் மணம் காதல் திருமணம் என்று தெரிய வருகிறது. ஹிரண் மயியும் புரந்தரும் பல ஆண்டுகள் ஒருவரையொருவர் அறிந்து

நேசித்தவர்கள். ஹிரண்மயி அநியாய உறவு என்று நினைத்திருந்தது இழை பிசகாத கற்பு நெறியாகிறது. நடக்க முடியாத தொன்று அடித்தளமாயினும் கதை வெகு திறமையாகக் கூறப்படுவதால் நம் கவனத்தை அது உறுத்துவதில்லை. பல நெளிவு சுளிவு விநோதத் தற்செயல் நிகழ்வுகளுக்குப் பின்னால் புரந்தர் மீது ஹிரண்மயி கொண்ட நேசம் மங்குவதில்லை. அவளுடைய தயக்கங்கள், சமரசங்கள், இறுதியில் தான் துரோகம் புரிந்து விட்டேன் என்று ஒப்புக் கொள்ளுதல்—இவை எல்லாமே அவளுடைய விசுவாசத்தை அதிகமாகப் பளிச்சிடச் செய்கின்றன.

'இந்திரா' 'யுகாலங்குரியா'வை விட நீளமானதும் இன்னும் சிறப்பாக எழுதப்பட்டதுமாகும். கல்கத்தா ஒரு பெருநகரமாக வளர்ந்து வந்த சமீப காலத்திய நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிய கதை அது. ஆனால் கிராமபுறத்தில் இன்னும் கொள்ளைக்காரர்கள் இன்னல் இருந்தது. இருப்புப் பாதைகள் இடப் பெறாததால் பல்லக்கில் பயணம் செய்வதில் அபாயம் நிறைந்திருந்தது. இந்திரா எட்டு ஆண்டுகள் முன்னால் மணமுடிக்கப் பெற்றாள். திருமணம் ஆன உடனேயே அவள் கணவன் வேலை தேடச் சென்று விட்டான். இந்திரா தொடர்ந்து அவளுடைய தகப்பனார் வீட்டில் வசதியான சூழ்நிலையில் ஆனால் ஏக்கமுற்ற தனிமையில் காலம் தள்ளுகிறாள். கதைத் தொடக்கத்தில் அவளுடைய கணவன் அவனுடைய வீடு திரும்புகிறான். பொங்கும் மகிழ்ச்சியுடன் அவனைச் சந்திக்க இந்திரா புறப்படுகிறாள். வழியில் கொள்ளைக்காரர்கள் அவள் கோஷ்டியைத் தாக்கி எல்லாவற்றையும் பிடுங்கிக் கொண்டு அவளைக் காட்டு நடுவில் விட்டுப் போய் விடுகிறார்கள். அதன் பின் பல்வேறு அனுபவங்களுக்குப் பிறகு அவள் பயணம் முடித்துக் கணவனைச் சந்திக்கிறாள். அவள் பயணத்தில் இளநகை வரும் கட்டங்கள் இல்லாமல் போகவில்லை. கதை திடீரென்று முடிவதாக நினைத்து விடுவார்களோவென எண்ணி பங்கிம்சந்திரர் பல சிறு சம்பவங்களைக் கதையில் புகுத்தியிருக்கிறார். கணவனானவன் ஒரு தேர்வு போன்ற இடைவெளிக்குப் பிறகுதான் மனைவியோடு இணைகிறான். கதையின் முதல் பாகம் அற்புதமாகப் புனையப்பட்டிருக்கிறது. ஆனால் இந்திரா புகலிடம் பெற்ற வீட்டிற்கு அவள் கணவனும் வந்து சேர்ந்தவுடன் கதையின் விறுவிறுப்பு குறையத் தொடங்கி விடுகிறது. அதன் பிறகு செயற்கையாகவும் சில தருணங்களில் பண்பற்ற முறையிலும் நாவலாசிரியர் நம் கவனத்தை இருத்தி வைக்க முயலுகிறார்.

'இந்திரா' சிறப்பாக இருந்த போதிலும் இச் சிறுநாவல் அதன் உள்ளடக்கத்தைக் காட்டிலும் அது சொல்லப்படும் விதத்தில்தான் குறிப்பிடத்தக்கதாகிறது. அவள் பயணம் வெற்றிகரமாக முடிந்த பின் இந்திராவே தன் கதையைச் சொல்ல வருவதாக நாவல் அமைந்

திருக்கிறது. முதலிலிருந்து இறுதி வரை உயிர்த்துடிப்புடன், நுண்ணிய நகைச்சுவையுடன் ஒவ்வொரு சம்பவத்தையும் மிகச் சிறப்பாக அவள் எடுத்துக் கூறுகிறுள். முன்பு கூறியபடி பிற்பாகத்தில் கதையின் விருவிருப்பு மறைந்த பின்னும் அவளுடைய உற்சாகமும் உயிர்த்துடிப்பும் அவள் சொல்லும் கதைக்கு ஜீவனளிக்கின்றன. அவ்வளவிற்கும் இந்த அற்புதமான கதை கலை சிருட்டிக்கிறேமென்ற உணர்வுடன் படைக்கப்பட்டதல்ல. அவள் தன்னுள் கொண்டுள்ள பொங்கும் உற்சாகத்தின் தன்னிச்சையான வெளிப்பாடேயாகும். இந்த நாவலின் தனிச்சிறப்பைக் குறிக்க பங்கிம்சந்திரர் ஷெல்லியின் வரிகளை முன்னுரையாக மேற்கோள் காட்டியுள்ளார் :

ஆனந்த தேவதையே !
அபூர்வமாகத்தான் நீ விஜயம் செய்கிறுய்.

இந்திரா உண்மையில் ஆனந்த தேவதையின் உருவகந்தான் ; சொற்கள் மனிதரை வர்ணிக்கப்பயன்படும் காலம் வரை வங்காள இலக்கியத்தின் உயிர்க்களை வாய்ந்த பாத்திரங்களில் ஒன்ருகத் திகழ்வாள்.

கடைப்பகுதி நாவல்கள்

பங்கிம்சந்திரர் தம் கடைப் பகுதியில் எழுதிய மூன்று நாவல்கள்—'ஆனந்த மடம்' (1882), 'தேவி சௌதுராணி' (1884), 'சீதாராம்' (1887)—எழுத ஆதாரத்திற்கு வரலாறு பக்கமே திரும்பினுர். ஆனுல் பல மாற்றங்களும் சேர்க்கைகளும் அவர் செய்திருந்ததால் வாசகர்களை அவற்றை வரலாற்று நாவல்கள் எனக் கருத வேண்டாம் என்று எச்சரித்தார். பிரதானமாகக் கதையையோ ஒரு குணச் சித்திரத்தையோ சொல்லும் சாதாரண நாவல்களாக அவற்றைக் கருத முடியாது. அழுத்தமான பாத்திரவார்ப்பும் விதிர் விதிர்க்கிற சம்பவங்களும் குறைவில்லாமல் இருந்தாலும் இந் நாவல்கள் 'கருத்து நாவல்கள்.' சம்பவங்களும் பாத்திரங்களும் சில சமய, தத்துவ, அரசியல் கருத்துக்களைக் கூறுவதற்கென்றே பிரதானமாக உள்ளன.

இந்தக் காலகட்டத்தின் மிகப் பிரபலமான 'ஆனந்த மடம்' நாவல் 1770-ல் வங்காளத்தில் நிகழ்ந்த கடும் பஞ்சத்தையும் அது காரணமாகச் சில மாவட்டங்களில் தோன்றிய சன்னியாசிப் புரட்சியையும் அடிப்படையாகக் கொண்டது. பஞ்சம் பற்றியும் அப்போது அடியோடு குலைந்திருந்த ஒழுங்கு-அமைதி பற்றியும் பங்கிம்சந்திரர் வெகு கோரமாகச் சித்தரித்தாலும் புரட்சியை அடையாளம் கண்டு கொள்ள இயலா அளவுக்கு மாற்றிவிடுகிருர். பாத்திரங்கள் கற்பனை என்பது மட்டுமல்லாமல் சமய அரசியல் மறுமலர்ச்சி பற்றிய எண்ணமும் எந்த வரலாற்று ஆதாரமும் இல்லாதவை. வரலாற்றில் காணப் பெறும் சன்னியாசி-பக்கிரிகள் வங்காளிகளல்ல; அவர்கள் செயல்பட்ட இடங்களும் முற்றிலும் வங்காளம் என்று கூறிவிட முடியாது. ஜாதுநாத் சர்க்கார் கூறுவது போல அவர்கள் வெறும் கொள்ளைக்காரர்கள். தர்மம், பாதுகாப்பு முதலிய இலட்சியங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஓர் அரசு நிறுவுதல் என்ற எண்ணம் அவர்களுக்குத் தோன்றியதே கிடையாது. வரலாறு ஒரு கதைக் கருவின் சாத்தியக் கூறை நிர்ணயிக்கிறது; இங்கே வரலாற்றுப் பின்னணி பொருத்த மற்றதாகாது. ஆனல் இங்கு இந்தப் பின்னணி கவனக் குறைவானபடியால் இந்த மகத்தான படைப்பின் மீது எழுந்த கண்டனம் திசைதவறிச் சென்றுவிட்டது. இல்பெர்ட் மசோதா விளைவித்த எதிர்ப்புக் கிளர்ச்சியின் காலத்தில், இந்திய தேசிய காங்கிரஸ் தோற்றுவிப்பதற்கு மூன்றுண்டுகள் முன்னல், 1882-ல் 'ஆனந்த மடம்' பிரசுரிக்கப்பட்டது. முன்னல் புனையப் பட்டிருந்தாலும் ஒரு பாட்டை இது தேசிய கீதமாக நாட்டுக்கு அளித்தது. இந்திய தேசப் பற்றின் அறைகூவலாக இந்தக் கீதம் மாறியது. கதை திட்டவட்டமான பின்னணியில் பொருத்திவைக்கப் பட வேண்டியிருந்தது; இல்லாது போனல் கனவெனக் காற்று வாக்கில் சென்றுவிடும். அது வங்காளமாயிருக்க வேண்டும்; மிகவும் கடந்த காலமானதாக இருக்கக்கூடாது. முஸ்லிம் ஆட்சி அதன் கடைசி காலத்திலிருந்த ஒழுங்கு முறையற்ற நிலவரத்தை ஆங்கிலேயர் இன்னும் ஒடுக்கியிருக்கவில்லை. இத்தகைய சூழ்நிலையில் வரலாற்றுப் புனை கதையின் பாத்திரங்கள் நம்பத்தகுந்த புரட்சியாளர்களாக இருக்க வேண்டுமானல் அவர்கள் அரசியல் விடுதலையை இந்து ஆட்சியின் மறுமலர்ச்சியாகவே எண்ணுவதாக இருக்கவேண்டும். கதையின் ஓர் இடைப்பண்பாக உள்ள இந்த அம்சமும் பிரதான அடிப்படைக்கும் யாதொரு சம்பந்தமுமில்லை. நாவலின் இலட்சிய வாதத்தைப் பார்க்கும் போது அதன் வரலாற்று ஜோடனையை நாம் ஒதுக்கிவிட வேண்டும்; அல்லது வெறும் ஜோடனையாக மட்டுமே எடுத்துக் கொள்ளவேண்டும். 'வந்தே மாதரம்' பாடலின் ஆரம்ப அடிகள் மணல் மலை சூழ்ந்த ராஜஸ்தானைக் கூருமல் வங்காள வயல்களை மட்டும் விவரிக்கின்றன

என்றே பாடல் முப்பது நாற்பது கோடி இந்திய மக்களைக் குறிக்காமல் ஏழு கோடி வங்காள மக்களை மட்டுமே குறிக்கிறது என்று நாம் எடுத்துக் கொள்வதில்லை அல்லவா ?

ஆனால் ஆதார தத்துவம்தான் என்ன, தியாகத்தையும் கவியின் கனவையும் பங்கிம்சந்திரர் எவ்வகையில் மெய்யுரு தந்திருக்கிறார் எனக் கேள்வி எழக்கூடும். அமைதிக் கூடமான ஆனந்த மடத்தை நிறுவிய சத்யானந்தர் தன்னை வைணவத் தத்துவத்தின் பிரசாரகர் என்றுதான் கூறிக் கொள்கிறார். இது சைதன்யரின் மென்மையான அமைதிப் போக்கு அல்ல ; மகாபாரதத்தில் கண்டுள்ள ஆதி வைணவமும் பங்கிம்சந்திரர் தன் 'கிருஷ்ண சரிதம்' மற்றும் சமயக் கட்டுரைகளில் எடுத்துக் கூறியதுமாகும். இங்கு இறைவன் அன்பின் சின்னமென்பதைக் காட்டிலும் தர்மத்தின் சின்னமாகவே எடுத்தளிக்கப்படுகிறது. இறைவன் தன் பேராற்றலைப் பயன்படுத்திப் பாதுகாக்கிறான், தண்டிக்கவும் செய்கிறான். சரித்திர முக்கியத்துவம் எதுவாக இருந்தாலும் இது மட்டும் மிகச் சாதாரணமான கருவாகும்; இது மட்டும் பங்கிம்சந்திரரின் மகத்தான வடிப்புக்குக் காரணமாக முடியாது. இதில் புதுமையானதும் தனித்தன்மையும் வாய்ந்தது நாட்டுப்பற்றுக் கருத்துப் படிவமும் நாட்டைத் தாயாகக் காணும் தரிசனமும்தான். சந்தணர்கள் இத் தாயின் குழந்தைகளே. அவர்கள் வேறேதும் உறவை ஏற்றுக் கொள்வதில்லை. தாயாக அவள் குடும்ப வாழ்வின் புனிதத்தையும் சமயத்தின் இறுதிப் பயனுமாக விளங்குகிறாள். அவளுக்கப்பாலும் மேலும் தேட ஒன்றுமில்லை. அவளிடத்தில் இறைத் தத்துவங்கள் அனைத்தும் அடங்கும்; தனி முதலான அவள் எல்லாப் பாசமும் அறுத்து மறுவினவில்லாத சரணு கதியையே ஆணையிடுகிறாள். அதனால்தான் சந்தணர்கள் உலகப் பற்றறுத்த சன்னியாசிகளாயுமிருக்கிறார்கள்.

எவ்வளவுதான் உன்னதமான கருத்தாயிருந்தாலும் வாழும் சின்னங்கள் மூலமாக அது வெளியிடப்படாவிட்டால் அது கலையழகோடு கூடிய படைப்பாக விளங்குவதில்லை. அதனால்தான் உயிருள்ள, துடிப்புள்ள பாத்திரங்களையே கலை வலியுறுத்துகிறது. இந்த நாவலில் மகேந்திரனும் கல்யாணியும் அவர்கள் கிராமத்து வீட்டிலிருந்து ஓடிப் போவதிலிருந்து கதை ஆரம்பமாகிறது. இவர்கள் அடிக்கடி தோன்றினாலும் அது கதையை மேற்கொண்டு எடுத்துச் செல்வதற்குத்தான். அவர்கள் வரலாறு அவ்வளவு முக்கியமல்ல. புரட்சியில் மகேந்திரன் பங்கு பெற்றாலும் அவன் சந்தன் என்று முற்றிலும் அழைக்கப்பட முடியாது. சன்னியாசிகளின் சாகசங்களும் போர்களும் வலுவுடன் விவரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஆனால் வெறுமனே விவரிப்பது சித்தரிப்பதாகாது. அன்னையின் ஆணை எப்படித் தவிர்க்க முடியாததும் தனித்தன்மையானதுமாகு

மென சத்யானந்தாவின் இரு முக்கிய சீடர்கள் பாபானந்தா, ஜீவானந்தா ஆகியோரின் வரலாறைக் கொண்டு அறியலாம். அன்னை எல்லாப் பாசத்தையும் விடுத்தப் பரிபூரண சரணுகதியை எதிர்பார்க்கிருள். ஆனுல் உயிர் வாழ்வனவற்றின் அடிப்படை உந்துதலான பாலுணர்வு ஏற்படுத்தும் புயலுக்கும் பிணிக்கும் என்ன செய்வது? நாவலின் இறுதிக் கண்ணேட்டத்தில் மகேந்திரனின் மனைவி என்பதை விட பாபானந்தாவின் நம்பிக்கைகளின் அடித்தளத்தையே உலுக்கியவள் என்றுதான் கல்யாணி முக்கியத்வம் பெறுகிருள். இங்கு தீவிரமாக நாடகத் திருப்புமுனை இருப்பதோடு ஒவ்வொரு புரட்சியாளனும் எப்போதாவது எதிர்கொள்ள வேண்டிய பிரச்னையும் ஒன்றுள்ளது. இப் பிரச்னை ஜீவானந்தாவின் வாழ்வில் இன்னெரு உருவத்தில் வருகிறது. அவன் தன் விரதத்தை மீறி மனைவி சாந்தியைப் பார்த்து விடுகிருன். அவள் துறவிகள் குழாத்தில் சேர்ந்து சந்தனர்களின் போர் சாகசங்களில் வீரம் நிறைந்த பங்கேற்கிருள். ஒருவருக்கொருவர் இருந்த இனக் கவர்ச்சியை இலட்சியம், நாட்டுப்பற்று மற்றும் இறை நாட்டத்தில் தோழமையுணர்ச்சியாக உயர்த்தி விடுகிருர்கள். இது ஒரு மிகைக் கற்பனைக் கதையின் சாயல் கொண்டிருக்கிறது. ஆனுல் இது பிரச்னையின் உண்மையையோ கருத்துக் கண்ணேட்டத்தையோ மறைத்து விடுவதில்லை. நாம் கார்க்கியின் நாவலில் படித்தது போலப் புரட்சியாளனுகவும் இருந்து கொண்டு மனைவியையும் ஏற்றுக் கொள்வது ஓர் அசௌகரியமான ஏற்பாடாகும். பங்கிம்சந்திரர் சௌகரியம் என்னும் கண்ணேட்டத்தில் மட்டும் விஷயத்தைப் பார்க்கவில்லை. புரட்சியாளரின் அன்னை அனைத்தையும் தன்னுள் அடக்கியவள்; அனைத்திலும் இருப்பவள். அவளன்றி வேறு எதன் மீதும் விசுவாசம் கொள்வதைத் தடை செய்பவள். இதில் போராட்டமிருக்கும், சோக முடிவிருக்கும், தெய்வீக மயக்கம் இருக்கும்; ஆனுல் சமரசம் சாத்தியமில்லை.

'தேவி சௌதுராணி' நாவலின் சரித்திர ஆதாரம் 'ஆனந்த மடம்' நாவலைக் காட்டிலும் நிழல் படிந்தது. வாரன் ஹேஸ்டிங்க்ஸ் பிரிட்டிஷ் அதிகாரத்தை இந்தியாவில் உறுதியாக நிறுவுவதற்கு முன் வங்காளத்தில் முகம்மதிய அரசின் இறுதிநாட்களில் நிலவிய பாதுகாப்பற்ற அதே காலகட்டத்தைத்தான் நாவல் குறிப்பிடுகிறது. இந்த முறையற்ற அராஜகச் சூழ்நிலையில் வங்காளத்தின் சில மாவட்டங்கள் பல கொள்ளைக்காரர்களால் சூறையாடப்பட்டது. 'வங்காள நாட்டின் புள்ளி விவரம்' 7வது பகுதியில் ஹண்டர் இருவர் பற்றிக் குறிப்பிடுகிருர்: பவானி பதக்; மற்றது படகுகளில் வசித்தவளும் பதக்கின் கூட்டாளியுமான தேவி சௌதுராணி என்னும் பெண். இந்த முக்கிய பாத்திரங்களின் வரலாற்றுச் சான்று இதோடு முடிகிறது. வரலாற்று பதக் பங்கிம்சந்திரர் சித்தரித்திருப்பது போல அறி

ஞனும் நன்மை பயப்பவனும் அல்ல. தேவி சௌதுராணி உண்மை யாகவே திருடிக் கொள்ளையடித்தாளே தவிர அப்படிச் செய்வது போல் பாசாங்கு புரியவில்லை. வரலாற்றுசிரியர்கள் ஏற்றுக் கொள் கிறபடி அந்நாளைய அராஜக நிலை சரியாகவே விவரிக்கப்படுகிறது. ஆனால் பாத்திரங்களும் அவர்கள் சார்ந்த கருத்துக்களும் பங்கிம் சந்திரருடையது.

முன்னமேயே கூறியது போல இந்தக் கடை பகுதி நாவல்கள் கருத்துக்களை எடுத்துக் கூறும் நாவல்களே. ஆதலால் ஆராயப் புகும்போது கதைக் கரு, பாத்திரத்திலிருந்து கருத்துக்குப் போவதைக் காட்டிலும் கருத்திலிருந்து இதர அம்சங்களை அணுகவேண்டும். தன் சமயக் கட்டுரைகளில் தத்துவ விவாதம் நடத்திய கலாச்சார சமயத்தை பங்கிம்சந்திரர் சித்தரிக்க விரும்புகிறார். உடல் மனம் ஆன்மாவின் சகல ஆற்றல்களின் ஒருங்கிணைத்த வளர்ச்சிதான் கலாச்சாரம் அல்லது மதம் என்பது. இவ்வளர்ச்சியின் பயன் எல்லாத் தன்னல வேட்கைகளையும் வெற்றி கண்டு ஆணும் பெண் ணும் தத்தம் கடமைகளை சுயநல நாட்டமில்லாமல் புரிவதாகும். இந் நிலையில்தான் செயல் யாவும் இறைவன் பக்கம் திரும்பியிருக்கும். இதையடையும் சிறந்த வழி உலகத்துக்குப் பணி புரிவதே; சமுதாயக் கடமைகளிலிருந்து விலகிப் போகும் துறவு அல்ல. இதுதான் மகா பாரதத்தில் பகவான் கிருஷ்ணன் போதித்த கீதையின் செய்தி. பின்னர் ரவிந்திரநாத் தாகூர் கூறியது போல, '' முக்தியா ? எங்கிருக் கிறது முக்தி ? நம் ஆண்டவனே மகிழ்ச்சியோடு படைப்புப் பிணைப்பு களை ஏற்றுக் கொண்டிருக்கிறான். அவன் நம்மோடு என்றும் கட்டுப் பட்டவனல்லவா ? ''

பவானி பதக் இந்த மதத்தைப் போதிக்கிறான். பிரபுல்லா அப் படியே வாழ்கிறாள். அவள் அம்மா பற்றி அபவாதம் ஒன்று கேள்விப் பட்ட அவளுடைய மாமனார் அவளை வீட்டில் ஏற்பதில்லை. திடீரென அவள் பணக்காரியாகிறாள் ; அத்துடன் கொள்ளைக்காரன் பவானி பதக்கையும் சந்திக்கிறாள். விரிவான முறையில் அவளுடைய எல்லா ஆற்றலும் தேர்ச்சி பெறும் முறையில் அவன் அவளுக்குக் கல்வி புகட்டி உலகத்துக்கு அவளை தேவி சௌதுராணியாக ஒரு அரசிக் குரிய பொறுப்புகளோடு அறிமுகம் செய்கிறான். பயமோ தன்னல வேட்கையோ இன்றி நடுநிலையாக நின்று எளியோரைக் காத்துத் தீயோரைத் தண்டிப்பதே அரசிக்குரிய அவளுடைய பொறுப்புகள். ஒரு பேரரசிபோலும் துறவி போலும் கம்பீரமாக ஐந்தாண்டுகள் இப் பணிகளை நிறைவேற்றுகிறாள். அப்போது நீண்டகால இடைவெளிக் குப் பிறகு அவளுடைய கணவனைச் சந்திக்கிறாள். புதைந்திருந்த மனையாள் உணர்ச்சி திடீரென்று விழித்தெழுகிறது. இது பவானிபதக் அவளுக்கிட்ட பொறுப்புகளை நிராகரிப்பதாகும். இனியும் அவள்

அரசாள மாட்டாள். முதலில் ஆங்கிலேயரிடம் சரணடைந்து கொள்ளைக்காரியாகத் தூக்கிலிடப்பட்டு உயிர்விட எண்ணுகிறுள். ஆனால் இப்போது கூட அவளுடைய கணவன் அவளை ஏற்கக்கூடும் என்ற உறுதிமொழி அவளை உயிர் வாழத் தூண்டுகிறது. உரிய நேரத்தில் பெரும்புயல் கடவுளே அனுப்பித்ததாக நேர்ந்து அவளைக் காப்பாற்றுகிறது. அவள் கணவன் வீடடைந்து அவள் 'மிகத் தாழ்மையான பணிகளையும் தன் மீது ஏற்றுக் கொள்கிறுள்.' அதே நேரத்தில் அவள் விண்ணுக்குரிய தொலைநோக்கையும் விட்டு விடவில்லை. காரணம் எதுவும் தனக்கெனும் வேட்கையில்லை. சக்களத்தி நயனதாரா உட்பட அனைவரும் அவளோடு மனநிறைவோடு இருக்கிறுர்கள். இவ்விதம் ஆயிரக்கணக்கான இன்ப பந்தங்களில் அவள் உண்மையான நிறைவையும் விடுதலையையும் அடைந்தாள்.

சமூகம் மற்றும் குடும்ப வாழ்க்கை பற்றி இந்நாவலிலுள்ள சிறு சிறு காட்சிகள் மிக அழகாயுள்ளன. இயற்கை, நாட்டில் நிலவிய அராஜகச் சூழ்நிலை, இவற்றின் விவரிப்பு வேகமுடையதாகவும் தத்ரூபமாகவும் உள்ளது. ஆனால் பிரதானக் கருத்து, கலாச்சார சமயத்திற்கு ஓர் உருத் தருவது, தட்டுத் தடங்கலோடும் நயமற்ற வகையிலும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. வெகு நீண்ட காலத்தைப் பற்றிய வரலாற்று நாவலிலுள்ள மன்னிக்கக் கூடிய கட்டுக்கதைத்தன்மை இதிலிருக்கிறது. ஆனால் இதுவே குடும்ப வாழ்க்கை பற்றிய கதைப் பகுதியில் பொருத்தமில்லாததாயுள்ளது. புயல் கட்டத்தில் இந்தக் கட்டுக்கதைத் தன்மை உச்சகட்டத்தை யடைகிறது. இப்புயல் பிரபுல்லாவைக் காப்பாற்ற வென்றே கடவுளால் அனுப்பப்பட்டதாக நாம் நம்பவேண்டுமென எதிர்பார்க்கப்படுகிறது. இதை விட்டுவிட்டாலும் தேவி சௌதுராணியாகப் பிரபுல்லாவின் வாழ்க்கை நம்பத் தகுந்ததாகவேயில்லை. சண்டையிடுவதிலிருந்து தத்துவ விசாரணை வரை எல்லாக் கலைகளிலும் அவளுக்கு ஐந்தாண்டுகள் விரிவாகப் பாடம் கற்பிக்கப்பட்ட பின் அவள் ஓர் அரசிக்குரிய பொறுப்புகளை மேற்கொள்கிறுள். ஆனால் கதையின் கருத்துக்கு மிக முக்கியமான செயலாற்றல் மிகுந்த இப்பகுதி நேரடியாகக் கூறப்படுவதில்லை. ஆறேசொற்களடங்கிய சுருக்கமான ஒரு வாக்கியத்தில் இது குறுக்கித்தரப்பட்டு விடுகிறது! மேலும் பிரபுல்லா உண்மையிலேயே பற்றறுத்தவளா? இயற்கையின் ஒரு தீண்டுதல் அவளுக்கு முழு உலகையே அன்னியமாக்கி விடுகிறது. இது மனைவிக்குரிய தன்மை —தனக்கே உரியதென்னும் தன்மை மேலெழுந்து அவளுடைய ஆளுமையை ஒன்றுமில்லாததாக்கிவிடுகிறது. அவளுடைய கணவனின் வீட்டில் வேண்டுமானல் அவள் கலாச்சாரச் சமய வாழ்க்கை வாழுகிறுள் என்று கூறலாம். ஆனால் இதுவும் நமக்குத் தெரிவதெல்லாம் அவசரமாகக் கூறப்பட்ட இறுதி அத்தியாயத்தின் மூலம்

தான். இம் முறையில் பார்த்தால் நாவல் உண்மையில் எங்கு தொடங்க வேண்டுமோ அங்கு முடிகிறது. அல்லது நாவலுக்கு நல்லதொரு ஆரம்பம், தடுமாட்டமான இடைப்பகுதி, முடிவே கிடையாது என்றும் கூறலாம். நமக்குத் தெரிவது என்னவென்ருல் பிரபுல்லா குடும்பப் பொறுப்புகளைத் திறமையாக ஏற்று நடத்திஞள், அவளைச் சுற்றியுள்ளோர் அனைவரும் மகிழ்வடைந்தார்கள். இது நமக்குப் பெரிதாகப் படுவதில்லை. ஏனெனில் அவளுடைய மாமஞரின் எதிர்ப்பு ஏற்கெனவே கரைந்து விட்டது. எல்லாம் வல்ல ராணி சௌதுராணி 'மூடர்களுக்கு உணவளித்துப் பானம் பகிர்ந்து தரக் கற்றுவிட்டாள்' என்று நமக்குத் தெரியவருவது வெறும் ஏமாற்றமாயிருக்கிறது.

கடைசி நாவலாகிய 'சீதாராம்' நூலை எடுத்துக் கொண்டால் கலையம்சத்தில் இன்னமும் சீரழிவு தெரிகிறது. கீதையில் சொல்லப் பட்ட ஆன்மீகப் பரிசுத்தமும் பயன் தேடாப் பணியும் பற்றிய நீதி போதனை நூல் 'சீதாராம்.' ஒரு மெல்லிய வரலாற்றிழை இருக்கிறது. சில உதிரிச் சம்பவங்கள், அதிலும் ஆரம்ப அத்தியாயங்களில் கூறப்பட்டவை, மிகுந்த வலுவுடையதாக உள்ளன. வரலாற்ருசிரி யர்களில் முதன்மையாக விளங்கும் ஜாதுநாத் சர்க்காரின் அபிப் பிராயத்தில் பங்கிம்சந்திரர் வரலாற்று உண்மைகளைச் சிறிது திரித் துக் கூறினுலும் அன்றைய சமுதாய அரசியல் மற்றும் பதினெட்டாம் நூற்ருண்டின் ஆரம்பத்தில் வங்காளத்தில் கையாண்ட போர் முறைகள் பற்றி உண்மையான படப்பிடிப்பாகவே தருகிருர். ஆனுல் வரலாறு பற்றிய ஜோடனையை நாம் தவிர்த்து விட்டால் கதையும் பாத்திரங்களும் நம்பும்படியாகவோ அவசியமாகவோ தோன்றவில்லை.

தத்துவ அளவில் நாவலின் கதைக் கரு, கட்டற்ற காமத்தால் மகத்தான மனிதன் ஒருவன் வீழ்ச்சியுறுவது பற்றியது. ஆண்டனி போல சீதாராம் தன் உலகனைத்தையும் அவன் விரும்பும் பெண்ணுக் காக இழக்கிருன். ஆனுல் அவன் விரும்பும் பெண் கிளியோ பாட்ரா போன்று ஒரு மேதையும் சாகசக்காரியுமல்ல. அவனுடை நற்பண்புடைய மனைவி; அவனிடமிருந்து பிரிக்கப்பட்டவள்; உலகப்பற்றைத் துறந்த சன்னியாசினி. அவனை இரவு பகலாக அவளருகிலிருக்கச் சம்மதித்தாலும் அவன் அவளைத் தொடக்கூடக் கூடாது. இது ஓர் அசாத்தியமான சூழ்நிலை. அந்தரங்கமான தகவல்களாலும் உணர்ச்சி உந்துதல்களின் நுட்பமான செயல்பாடு களைக் கூறுவதாலும் ஒரு தரிசனம் போல இதை நம்பத்தகுந்ததாகப் படைத்திருக்கலாம். ஆனுல் பங்கிம்சந்திரர் மனேதத்துவத்திற்குப் பதிலாக இந்த ஏக்கம் சீதாராமுடைய அரசை என்ன கதிக்குள்

ளாக்குகிறது என்பதைப் பற்றித்தான் அவ்வளவான விவரங்களாகத் தருகிறார்.

கணவனை விட்டு மனைவியைக் கவனிக்கும் போது அவளுடைய பாத்திரப் படைப்பும் ஒப்புக்கொள்ளக் கூடியதாக இல்லை. ஜோதிடம் மூலம் கிடைத்த முன்னெச்சரிக்கை ஒன்றின் காரணமாக சீதாராம் அவனுடைய மனைவி ஸ்ரீயைக் கைவிட்டு விடுகிறான். அந்தப் பேதைப் பெண் தனிமையில் ஏங்குகிறாள். அவளைக் கைவிட்ட கணவனைப் பற்றி எப்படி அவள் இதயம் ஆர்வமிக்க எண்ணங்களால் நிரம்பியிருந்தது என்று ஆரம்ப நாட்கள் பற்றிய மிக அழகானச் சித்தரிப்பு இருக்கிறது. அதன் பிறகு ஒரு நெருக்கடியான தருணத்தில் அவள் சீதாராமைச் சந்திக்கிறாள். ஆனால் உடனே ஜோதிடத் தகவல் அறிந்து அவளாகவே அவனிடமிருந்து ஓடிவிடுகிறாள். ஜயந்தி எனும் சன்னியாசினியைச் சந்தித்து அவளும் துறவறம் பூணுகிறாள். கணவன் வீட்டுக்கு மீண்டும் வரும் போது அவள் ஒரு புதியவளாக இருக்கிறாள். சீதாராமின் மனைவி என்பதைக் காட்டிலும் ஜயந்தியின் சிஷ்யை என்பது தூக்கலாகி விட்டது. கணவனோடு வாழ்ந்தாலும் புருஷன் மனைவியாக வாழ வில்லை. அவளாக அவனுள் எழுப்பிய பெரும் உணர்ச்சி பெருக் கிற்கு ஈடுகொடுக்காமல் அவன் அழிவுக்குக் காரணமாகிறாள். ஜோதிடம் கூறப்பட்டதை இருவகையில் நிறைவேற்றுகிறாள். அவளுக்கு அருமையானவன் அழிவடையச் செய்கிறாள்; அவளுடைய சகோதரன் கங்காராமின் மரணத்திற்கும் காரணமாகிறாள். அவளா லேயே சீதாராம் ஒழுக்கம் குலைந்து அவன் அரசும் அழிந்துவிடு கிறது. அவளுக்குத் தவறான பொறுப்புணர்ச்சி இருந்தது என்று கூறக்கூடும். முதலில் பங்கிம்சந்திரரின் விளக்கத்தின்படி சமய வழிபாட்டுக்குத் துறவறத்தை விட உலக வாழ்க்கை சிறந்த வாய்ப்பு தருகிறது. உண்மையான மதம் செயல், அறிவு, கடவுட்பற்று இம் மூன்றும் மனிதத் தன்மையின் ஒருங்கிணைந்த வளர்ச்சியாயிருக்க வேண்டும். துறவறம் சரிசமமில்லாதது. காரணம் சமூகக் கடமை என்னும் ஒரு முக்கிய துறையிலிருந்து அது பின்வாங்கி விடுகிறது. அப்படியானால் எது கடமை? இங்குதான் பங்கிம்சந்திரரின் பழமை வாத உட்கருத்து இருக்கிறது: நாம் எந்தச் சூழ்நிலையில் இருத்தப் படுகிறோமோ அதன் தேவைக் குரியதைச் செய்வது. ஸ்ரீ மனைவி யானதால் அவளுடைய இன்றியமையாத கடமை கணவனின் சாதாரண விருப்பங்களைப் பூர்த்தி செய்வது. துறவறத்தின் நிபந் தனைகளுக்காக அவளுக்கான உடனடிக் கடமைகளைப் புறக்கணிக் கிறாள். அவளுக்கிருந்திருக்கக்கூடும் பெண்களுக்கான பொது உந்துதல்களை அவளுடைய துறவறம் சத்தின்றித் தேய்த்து விட்ட தாக எண்ணுகிறாள்.

இதெல்லாம் முறையான அல்லது முறையற்ற தத்துவமாயிருக்கலாம். ஆனால் கலை, தத்துவத்தை மட்டும் பிரசாரம் செய்வதில்லை. அதன் முதல் பணி வாழும் குறியீடுகளைப் படைப்பது. நாவலின் இரண்டாவது பகுதியில் ஸ்ரீ உயிருள்ள பெண்ணா அல்லது உருவமற்ற ஒரு கருத்தா? துறவறத்தின் தடித்த கவசத்துக்கடியில் அவளே அவ்வப்போது பெண்மைக்குரிய விருப்பங்கள் விழித்தெழுவதை உணர்ந்திருக்கவேண்டும். அவளே ராஜாவையும் சேர்த்துத் தனக்குப் பன்னிரண்டு எதிரிகள் உண்டென்றும் அவள் பல தருணங்களில் துறவியல்லாமல் மனைவியாகவே உணர்ந்ததாகவும் அவளுடைய ஆசானாகிய ஜயந்தியிடம் ஒப்புக் கொண்டிருக்கிறாள். ஆனால் தீவிரமான ஆன்மிகப் போராட்டமாக இருந்திருக்க வேண்டியதின் ஒரு சாயலே இது. ஜயந்தியின் யோசனைப்படி கணவனிடமிருந்து ஓடிச் சென்று தன்னைத் தனிமைப்படுத்திக் கொண்டு பிரச்னையைத் தீர்த்துக் கொள்கிறாள். இவ்வாறு கலை மிகைநாடகத்திற்குப் பலியிடப்படுகிறது. இத் தீர்வையும் இதனால் எழும் குழப்பத்தையும் 'ரஜனி' நாவலில் லவங்கலதா—அமர்நாத் சம்பவத்தோடும் சரத்சந்திரரின் பிரபல நாவலில் ராஜலட்சுமிக்கும் ஸ்ரீகண்டனுக்கு மிடையே பின்னிப் பிணையும் ஏக்கம் நிராசை இவற்றோடும் நாம் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் பயனுள்ளதாயிருக்கும். சரித்திர நாவலின் தேவை அரசுகளின் மாட்சிமையும் வீழ்ச்சியையும் பிரதானமாகக் கொண்டு தற்செயலாகவே தனி நபர்களின் சுகதுக்கங்களை விவரிப்பது; இதை பங்கிம்சந்திரர் புறக்கணித்ததாகும் அவர் ஆன்மீகப் போராட்டத்தின் மீது மட்டுமே அக்கறை செலுத்தியிருந்தால் என்று யாராவது வாதிக்கக் கூடும். ஆனால் இது புனைகதை ஆற்றல் பற்றியப் பெரியதோர் வினாவை எழுப்புகிறது. 'பெரிய பெரிய' விஷயங்களைச் சித்தரிக்கும் சரித்திர நாவல் மனோதத்துவ நுட்பங்களுக்குள் பிரவேசிக்க முடியுமா? இங்கு நாம் சொல்லக்கூடியதெல்லாம் கிளர்ச்சியூட்டும் சம்பவங்களும் மனதை உருக்கும் விரிவுரைகளும் நிறைந்திருந்த போதிலும் சீதாராம்' நாவல் மனத்தின் ஆழ்ந்த பிரச்னைகளைத் தவிர்த்து விட்டே செல்கிறது.

NB [illegible]

இலக்கியத் திறனாய்வு

சிறந்த நாவலாசிரியரான பங்கிம்சந்திரர் சிறந்த விமர்சகராகவும் இருந்தார். இந்திய மறுமலர்ச்சியில் அவர் கொண்ட பங்கும் படைப்புக் கலைஞனாக அவரடைந்த மேன்மையும் விமர்சகச்சிந்தனை மற்றும் விமர்சன வழிமுறைகளுக்கு அவர் புரிந்த பணியை ஓரளவு மறைத்து விட்டன. அவர் போதனை புரியப் போகும் தருணங்கள் தவிர அவருடைய திறனாய்வு ஆற்றல் குறிப்பிடத்தக்கது. காரணம் அது ஆழமாகவும் தெளிவாகவும், பாகுபடுத்தல், தொகுப்பாய்தல் இவற்றில் சிறந்த, போலி மரபுகளற்று இருந்தது. சுருக்கமாகச் சொல்லவேண்டுமானால் அனுபவ அறிவாற்றலுக்கு எடுத்துக் காட்டாயிருந்தது.

பங்கிம்சந்திரர் உள்ளத்திலும் அணுகு முறையிலும் புதுமை வாதியாகவே இருந்தார். சிலவற்றில் பழமை மீட்பாளராக இருந்தாலும் இலக்கியத்தைக் கணிக்க முற்படும்போது இந்திய மரபு வழிக்கு விடை கொடுத்தனுப்பி விடுகிறார். நவீன காலத்தில் வட மொழியில் பயன்படுத்திய அலங்காரம் போன்ற சொற்கள் அர்த்த மற்றதாகப் போய்விட்டன என்றும் மனித இயல்பில் உள்ள எண்ணற்ற வகைகளை எட்டு அல்லது ஒன்பது ரசம் அல்லது பாவங்களுக்குக் குறைத்து விடுவதையும் மறுத்துக் கூறினார். ஆதலால் பண்டிதர்களுக்கு வணக்கம் கூறி அவர்களையும் அவர்கள் மொழி நடையையும் வெளியேற்றிவிட வேண்டும். பல விதங்களில் வெளியிடப்படும் மனிதனின் இயல்பான அழகுநேயந்தான் பங்கிம்சந்திரருக்குத் தொடக்கப்புள்ளி. மனிதன் தன் அழகுநேயத்தை வண்ணம், உருவம், அசைவு, ஒலி அல்லது பொருள் பொதிந்திய சொற்கள் மூலம் வெளிப்படுத்தலாம். வண்ணங்களைத் தன் சாதனமாக எடுத்துக் கொள்ளும் கலைஞன் ஓவியனாகிறான். உருவ அமைப்பு மீது கொள்ளும் ஆர்வத்தை இரு வகைகளில் வெளியிடலாம். தாவர உயிரின வட்டத்துக்கு வெளியே பெரும் அளவு கொண்ட பொருள்கள் கொண்டு அமைப்பு ஏற்படுத்துவது கட்டிடக் கலையாகிறது; தாவரம் மற்றும் உயிர் வாழ்வனவற்றின் உருவங்களின் அழகை நிலைப்படுத்துவது சிற்பமெனக் கூறப்படும். அசைவைக் கொண்டு அழகை நடனம் வெளிப்படுத்த முயலுகிறது. ஒலி சங்கீதம் மூலமாக ; பொருள் பொதிந்த சொற்கள் கவிதை வாயிலாக.

மேலே கண்ட இந்தப் பாகுபாடு அறிவுக்குப் பொருந்துவதாகவும் நடைமுறைக்கு ஒத்ததாகவும் அரிஸ்டாடிலின் கவிதையிலக்

கணத்தை நினைவு கூறுவதாகவும் உள்ளது. படைப்பிலக்கியம் என்கிற பொருளில் பங்கிம்சந்திரர் அவர் வழியில் வெவ்வேறு வகைச் செய்யுள்களுக்கு இலக்கணம் தருகிறார்—நாடகம், காப்பியம், கீதம், முதலியன. ஆனால் காப்பியத்திற்கும் நாடகத்திற்கும் இலக்கணம் வகுக்கும் முறையில் அவர் அரிஸ்டாடிலிடமிருந்து மாறுபடுகிறார். இரண்டிலும் செயலும் உள்ளது, வசனமும் உள்ளது. ஆனால் நாடகத்தில் எல்லாமே நாடக பாத்திரங்களின் சம்பாஷணை மூலம் தெரியப் படுத்த வேண்டியிருப்பதால் கதைக்கும் முன்னே பாத்திர குணங்கள் நிற்க வேண்டும். வரலாற்றுச் செய்யுளிலோ, அதாவது, பெரும் காப்பியங்கள் அல்லது சிறு கதைப் பாடல்களில், செயலே பிரதானமாயிருந்து கதைப் பாத்திர வார்ப்பைப் பின் தள்ளுகிறது. இங்கு பங்கிம்சந்திரர் இசைப் பாடலுக்குத் தந்த இலக்கணம் பிறர் தடம் பதிக்காத முக்கியமானதொன்றாகும். மனிதனுடைய மனம் இனமறியாப் பல ஆழங்கள் கொண்டது. காப்பியங்களிலோ அல்லது சொற்களால் அடங்கிய வேறு படைப்புகள் மூலமோ செயல் வடிவாகக் கூற முடியாத உணர்ச்சிகள் மனிதனிடம் உள்ளன. நாடகத்தின் சாதனமாகிய சம்பாஷணை மூலமும் வெளிப்படுத்த முடியாத இவ்வுணர்ச்சிகளின் சாயலை ஒரு பாத்திரம் தனக்குத் தானே பேசிக் கொள்ளும் தன்னுரை மூலம் மட்டுமே தெரிவிக்கலாம். இன்று யாழ் கொண்டு பாடுவதில்லையாயினும் இசைப்பாடலுக்குள்ள தனிச்சிறப்பு இத் தன்னுரைதான். இலக்கியத்தின் பிற வகைகளைக் காட்டிலும் மனித மனத்தை ஆழப் புகுந்து பார்க்க வல்லது இசைப் பாடலேயாகையால்தான் அது காப்பியம் நாவல் அல்லது நாடகத்தை விட நீளத்தில் குறைவாக உள்ளது ; ஆனால் அதிக தீவிரம் பொருந்தியது. காவிய கம்பீரம் அல்லது நாடக வேறுபாடு, உட்சிக்கல் இவை பற்றிப் பேசுகிறோம். இசைப் பாடலை அதன் தீவிரத்திற்காகக் குறிப்பிடுகிறோம். பங்கிம்சந்திரர் இதற்கு மேலும் கூறுகிறார் : வைணவக் கவிகளான வித்யாபதியும் சண்டிதாஸும் ஓரளவே கவிதைத் தடம் உடையவர்கள்; ஆனால் அவர்கள் எட்டிய உணர்ச்சி உச்சங்களைப் பங்கிம்சந்திரரின் சமகாலத்தில் இயற்றப் பட்ட கவிதைகள் எட்ட இயலாது. காரணம் அவற்றின் தடம் விரிந்து உள்ளது. இது பங்கிம்சந்திரரின் ஒரு எண்ணமேயாயினும் சிந்திக்கத் தக்கது. டன் காலத்திலிருந்து இன்று இருபதாம் நூற்றாண்டு வரை இயற்றப்பட்ட கவிதைகள் பல் வேறு மூலங்களிலிருந்து கிடைக்கப் பெற்ற தகவல்களை அணி வகுத்து வைத்திருப்பது பற்றி டி. எஸ். எலியட் கூறும்போது அக் கவிதைகள் தம் சிறப்புக்கு முரண்பாடுடையவையை ஒன்று சேர்ப்பதில் உள்ள தீவிரத்தைத் தான் எதிர்பார்த்திருக்கும் எனச் சொல்லியிருப்பது தற்செயலானது அல்ல. பங்கிம்சந்திரர் முன் வைத்த யோசனையைத்தான் டி. எஸ். எலியட்டும் தெரிந்தோ தெரியாமலோ முயன்று பார்க்கிறார்.

பங்கிம்சந்திரரின் திறனாய்வில் உள்ளதொரு கவனத்தைக் கவரும் அம்சம் அது தற்காலிகமானது என்று கூறப்பட்டிருப்பது. ஜயதேவர் மற்றும் வித்யாபதியின் இசைப்பாடல்கள் பற்றிய அவருடைய கட்டுரைகளை மறுபதிப்பு செய்யும்போது பங்கிம்சந்திரர் அக் கட்டுரைகள் எழுதப்பட்ட காலத்தில் அநேகமாக இசைப்பாடலாயுள்ள ரவீந்திரநாத தாகூரின் முக்கிய படைப்புகள் வெளியிடப் படவில்லை என்றதொரு அடிக்குறிப்பு சேர்த்திருந்தார். மத்திய கால இசைப் பாடலுக்கும் இன்றைய இசைப்பாடலுக்கும் அவர் வகுத்து வைத்திருந்த வேறுபாடுகளைத் திருத்தியிருப்பார் அல்லது புறக்கணித் திருப்பார் ரவீந்திரரின் கவிதை மட்டும் அன்று அவருக்குக் கிடைக்கப் பெற்றிருந்தால் என்று தோன்றுகிறது. இலக்கிய வகைகள், இலக்கியப் பாகுபாடுகள் பற்றி இறுதியாகக் கூறமுடியாது என்று அவர் ஒப்புக் கொள்ளும்போது கிரோஸ் கூற்றை முன்னறிவிப்பது போலுள்ளது. மில்டன் எழுதிய 'கோமஸ்,' கதேயின் 'ஃபாஸ்ட்', பைரனின் 'மான்பிரீட்' ஆகியவை சம்பாஷணை உருவில் இயற்றப் பட்டதாயினும் நாடகத்தை விட இசைப்பாடல் வகையைச் சேர்ந்தவையே என்று அவர் கூறினார். ஸ்காட் எழுதிய 'லாமர்மூர் மணப் பெண்' ஒரு நாவல் என்பதைக் காட்டிலும் ஒரு நாடகம் என ஏன் அழைக்கப்படலாகாது என்ற வினா எழுப்பினார்.

கலை குறித்து கருத்தியற் கோட்பாடு அல்லது மெய்மையியல், உன்னதம், அழகு போன்ற தத்துவ வகை அல்லது பண்புகள் கூறப்படுவது கூட ஒன்றையொன்று தழுவியதே. அவலமான அல்லது அபத்தமான அனுபவங்களை எட்ட நின்று கவனித்து அப்படி விவரிக்கும் பத்திரிகையாளரும் கேலிப்பாட்டு புனைவருமான ஈசுவர குப்தா போன்ற எழுத்தாளர்கள் இருப்பது உண்மைதான். அவர்கள் பார்வைக் கெட்டிய குறுகிய எல்லைகளுக்கு அப்பால் பார்க்கும் கற்பனையாற்றல் இந்த மெய்மைவாதிகளுக்கு இல்லாதபடியால் இவர்களை மகத்தான கவிஞர்கள் என்று அழைக்க முடியாது. இங்கு கூட கருத்தியல் மெய்மை வாதத்திற்குமிடையே உள்ள வேறுபாடுகள் எக்காலத்திற்குமானவையல்ல என்பதை நாம் நினைவில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். தீனபந்து மித்ரா எனும் நாடகாசிரியர் பற்றி எழுதுகையில் பங்கிம்சந்திரர் படைப்பாற்றலை மூன்று இழைகள் கொண்டதாகப் பாகுபாடு செய்கிறார்—அனுபவம் (அல்லது அறிய வந்தது), பரிவிரக்கம் மற்றும் படைப்பாற்றல் மிக்க கற்பனை. இம் மூன்றும் ஒன்றாக உருகிக் கலந்திருப்பவர்தான் மகத்தான எழுத்தாளர். கவிதை என்பது நகலல்ல; 'எது இருந்திருக்கலாம் என்பதே' எனக் கூறிய அரிஸ்டாடில் இது போன்ற கலவையொன்றைத்தான் குறிப்பிட்டிருக்க வேண்டும். 'எது இருந்திருக்க

லாம்' என்பது உள்ளதிலிருந்து உருவானலும் உன்னதம் அழகு ஆகிய இரண்டையும் உட்கொண்டுள்ளது.

கவிஞனே சுயமான மேதை படைத்தவன். அவனுடைய சுய படைப்புத் தன்மையே அவனைப் பிறரிடமிருந்து மாறுபடுத்தி அவனைப் படைப்பாற்றல் மிக்கதாக்குகிறது. ஆனல் அவன் வெற்றிடத்திலிருந்து படைக்க முடியாது. பெர்னர்டு ஷா கூறியது போல வெறும் காற்றிலிருந்து மரத்தைப் படைத்து விட முடியாது. அதனல் தான் அவன் கவனம் கொள்வது அவசியமாகிறது. அவன் கவனம் கொள்ளும் ஆற்றல் விரிவடைய அவனுடைய படைப்பாற்றலும் இன்னும் சிறப்படைகிறது. தன் அனுபவத்திலிருந்து படைப்புக் கலைஞன் செயல்பட வேண்டியதால் இலக்கியம் வாழ்வோடு பின்னிப் பிணைந்ததாகிறது. இன்னொரு முறையில் கூறப் போனல் வாழ்க்கையின் கண்ணடிப்பிம்பமே இலக்கியமாகும். மகாபாரதத்தில் முதலில் தோன்றிய கிருஷ்ணனுக்கும் பின்னர் பாகவத வழிபாட்டுக் கிருஷ்ணனுக்கும் பங்கிம்சந்திரர் கண்ணேட்டத்திலுள்ள வேறுபாடுகளை முன்னமே குறிப்பிட்டிருக்கிறது. வால்மீகி சித்தரித்த ராமச்சந்திரனைப் பல நூற்ருண்டுகளுக்குப் பின் பவபூதி 'உத்திர சரித'த்தில் சித்தரித்த ராமச்சந்திரனேடு ஒப்பிடும்போது பங்கிம்சந்திரர் எடுத்துக்கூறிய வேற்றுமைகள் தெளிவாகும். ஒவ்வொரு பாத்திரமும் கவிஞன் வாழும் காலத்தின் பாத்திரங்களும் ஆகும். கவிஞன் எக்காலத்துக் குரியனுயினும் அவனும் அவன் வாழும் காலத்தைச் சார்ந்தவனே. பவபூதியின் நாயகனுக்குப் பங்கிம்சந்திரர் நியாயம் செய்யவில்லை என்று ஒப்புக்கொண்டாலும் அவருடைய வாதத்தின் அடிப்படை முறையானதாகும். ஒவ்வொரு கலைஞனும் அவனுடைய அனுபவங்களிலிருந்து அவனுடைய கலைப் படைப்புக்குரிய பொருள்களை அடைகிருன். சூழ்நிலையால் பாதிக்கப்படுகிறது அவனுடைய அனுபவங்கள். அவன் அனுபவங்களை உருமாற்றினலும் சூழ்நிலை அவனுடைய கலையின் விரிவையும் ஓரளவுக்கு அதன் தரத்தையும் நிர்ணயிக்கிறது.

கவனமாயிருத்தல் ஒருவன் அவன் கண்டதை அப்படியே நுணுக்கமாக விவரிக்க மட்டுமே சாத்தியமாக்கும். அவன் கலைஞனுக பங்கிம்சந்திரர் குறிப்பிட்டபடி பரிவிரக்கம் என்னும் ஆற்றலும் உடையவனுயிருத்தல் வேண்டும். தற்கால மனேதத்துவ நிபுணர்கள் இந்த ஆற்றலுக்கு 'எம்பதி' என்ற ஒரு தொழில் நுணுக்கப் பெயர் தந்திருக்கிருர்கள். கவிஞன் அவன் காண்பதை உள்ளூர உணரவேண்டும்; அவன் கலையின் பொருளாகும் மாந்தர் மற்றும் பண்டங்களுள் தன்னை இருத்திக் கொண்டு அவை பற்றி வெளியிட வேண்டும். இது அவனுக்கு இயலாவிட்டால் அவனுடைய கதாநாயகர்கள் பொம்மைகளாயிருப்பார்கள்; அவனுடைய கொடும்

நாயகர்கள் குரூபிகளாயிருப்பார்கள். தன் அனுபவங்களிலும் காட்சி களிலும் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்ளும் ஆற்றல் ஷேக்ஸ்பியர் பெற்றிருந்ததால்தான் அவருடைய ஆவிகளும் பூதங்களும் கூட மனிதத் தன்மை கொண்டிருந்தன. இந்த ஆற்றல்தான் ஒரு சிறந்த எழுத்தாளரை மெய்மைவாதியாக மட்டுமல்லாமல் இலட்சியவாதி யாகவும் மாற்றுகிறது. 'நீல தர்பன்' (அல்லது 'அவுரி பயிரிடும் கண்ணடி') எழுதிய நாடகாசிரியர் தீனபந்து மித்ராவை இந்த ஆற்றல்தான் அவருடைய ஆசானும் கிண்டல் கவிராயராகமட்டு மிருந்த ஈசுவரசந்திர குப்தாவிடமிருந்து மாறுபடுத்திக் காட்டுகிறது.

ஆனால் வெறும் பரிவிரக்கம் மிதமிஞ்சிய உணர்ச்சிப் பெருக்குத் தன்மைக்கு சறுக்கி விடக்கூடும். இந்தியப் புராணத்திலிருந்தே ஓர் உதாரணம் கூறவேண்டுமானால் துயருற்ற கிரௌஞ்சப் பறவையால் வால்மீகிக்குப் பரிவிரக்கம் மட்டுமே இருந்திருந்தால் அவர் அதற்காக அழுது புலம்பியிருப்பாரே தவிரத் தற்செயலான அச் சிறு நிகழ்ச் சியை அமரகாவியமாக மாற்றியிருக்க முடியாது. கவிஞனாயிருக்க ஒருவனுக்குக் கற்பனை இருக்கவேண்டும். கற்பனையின் ஒரு முக்கிய அம்சம் பிரிநிலை. அவனுடைய பரிவிரக்கம், சுயமாக விளங்கக் கூடியதொன்றைப் படைக்க இயலாமல் உணர்ச்சியால் வீசியடித் துச் செல்லப்படும் சாதாரண மனிதனுடையதைப் போன்ற தல்ல. தான் காண்பதற்கும் அனுபவிப்பதற்கும் அவனுடைய இலட்சியங் களுக்கும் உணர்ச்சிகளுக்கும் களமும் பெயரும் தந்து குறிப்பாக, அந்தரங்கமாயுடையதை உலகம் முழுமைக்குமாக மாற்ற இயலுவது கவிஞனின் கற்பனைத்திறன்தான். இக் காரணத்தினால்தான் முதற் செய்யுளை இயற்றிய பிறகு வால்மீகி ஒதுங்கி நின்று சிந்தித்து வியந்தார்: "இந்த விளைவுக்காகவா பரிவிரக்கம் என்னை அழைத் துச் சென்றது?" உண்மையான கவிஞனால் கற்பனைக்குப் பரிவிரக் கத்தைப் பணியவைக்க இயலும் என்று பங்கிம்சந்திரர் சரியாகவே வலியுறுத்துகிறார்.

கோட்பாடாசிரியர்கள் பற்றிக் கண்டனத்துடன் பங்கிம் சந்திரரின் இலக்கியத் திறனாய்வு தொடங்கினாலும் அவரே பல கோட் பாடுகளை அமைத்திருக்கிறார். சிந்தனைக்கு உதவுவதாகவும் தூண்டு வதாகவும் உள்ள இவை கலையின் திடப்பகுதிமீது கவனமுள்ள அனுபவப் பூர்வமான நடைமுறை விமர்சகன்கூட உலகளாவியப் பொருத்தமுடைய பண்பியலான பொதுவிதிகளில்லாமல் செயல்பட முடியாது எனக் காட்டுகின்றன. இவ்விதத்தில் பங்கிம்சந்திரர் சகுந்தலையும் டெஸ்டிமோனாவும், ஷேக்ஸ்பியரும் பவபூதியும், ஜய தேவரும் வோர்ட்ஸ்வொர்த்தும் என வெவ்வேறு படைப்புகளையும் பாத்திரங்களையும் ஒப்பிட்டு நம் கண்ணோட்டத்தை விரிவுபடுத்தி யிருக்கிறார். இன்று ஒப்பியல் இலக்கியம் என்று அறியப்படும்

ஒப்பியல் திறனாய்வுக்கு அவர்தான் தளமிட்டார். அவர் தற்காலிகம் என்று அனுமானித்த கோட்பாடுகள் நெடு நாள் முந்திய அரிஸ்டாடிலிருந்து பெனடெட்டோ கிரோஸ் வரை நீள்கின்றன. அவர் ஒருக்கால் மெய்விளக்கக் கோட்பாடால் பாதிக்கப்பட்டிருக்கக்கூடும்; முன்னமேயே அவர் குறிப்பிட்டு எதிர்பார்த்தது இலக்கியத்தைக் காலத்தின் பிரதிபலிப்பாகவும் சமூகப் பொருளாதார சக்திகளின் விளைவாகக் கருதும் நவீன சோஷலிசத் திறனாய்வு முறை.

பங்கிம்சந்திரரின் நடைமுறைத் திறனாய்வு ஒரு தருணம் விரிவாகவும் பகுப்பாராய்வதுமாகவும் இன்னொரு முறை சுருக்கமாகவும் குறிப்பாகவும் இருக்கும். ஆனால் எப்போதும் அவருடைய கூற்றுக்கள் நீதிபதிக்குரிய கம்பீரமும் ஒளிவு மறைவற்றதும் நியாயமுள்ளதாகவும் இருக்கும். அவர் எப்போதோ ஒருபுறச் சாய்வு கொண்டிருந்தாலும் அங்கும் ஆழ்ந்த நுண்ணறிவு காணப் பெறலாம். பிரபல கவிஞர் ஜயதேவரைக் கீழிறக்கி அந்த இனிமை சொட்டும் சிற்றின்பச் செய்யுள் புனைபவரை உண்மையான கலைஞரான வித்யாபதியிடமிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டினார். ஜயதேவரின் புலனுகர்வின்பத்தைப் பங்கிம்சந்திரர் வெளிப்புற இயற்கை மீது அளவற்ற ஆசையே காரணம் என்று கூறி ஜயதேவருக்கு எதிர்முனையிலிருந்து எப்போதும் உள்ளே கோயில் கொண்டிருக்கும் ஆன்மாவே கவனமாயிருக்கும் வோர்ட்ஸ்வொர்த்தோடு ஒப்பிடுகிறார். 'இயற்கைக் கல்வி,' 'ருத்' ஆகிய படைப்புகளில் மனித இயல்புகளின் மாறுதல்களுக் கேற்ப எவ்வாறு இயற்கையின் பாதிப்பு வேறுபடுகிறது என்று காட்டிய அந்த மகத்தான இயற்கை யழகுக் கவியாக வோர்ட்ஸ்வொர்த்துக்கு பங்கிம் சந்திரரின் தீர்வு முற்றிலும் நியாயம் செய்வதாகாது. இயற்கையின் மார்பில் வளர்ந்ததால் சிற்றின்ப உணர்வுகள் கட்டுப்பட்டிருக்கும் கபாலகுண்டலை, இரவின் இருளாலும் ஒதுப்புறமுள்ள குளத்தின் சில்லென்ற நீராலும் கலங்கிய மனம் தேறும் மனோரமாவையும் படைத்தவரிடமிருந்து இப்படிப்பட்ட தீர்வு வருவது சங்கடமாயுள்ளது. இதில் குறிப்பிடத்தக்கது என்னவெனில் மேற்பார்வைக்கு புலனுகர்வின்பமே தூக்கலாயுள்ள வோர்ட்ஸ்வொர்த் கவிதையின் ஆன்மிக தளத்தை இது வலியுறுத்துகிறது.

முன்பே குறிப்பிட்டது போல பங்கிம்சந்திரர் அழகியல் கோட்பாடுகளைப் போதிப்பவர் என்பதைக் காட்டிலும் நடைமுறைக்குகந்த அனுபவத்தைச் சார்ந்த விமரிசகராகவே இருந்தார். அவர் கவிதையின் இலக்கணமாகிய கவிதையின் அடிப்படைப் பிரச்னையை எதிர்கொண்டது கிடையாது. அரிஸ்டாடில், கிரோஸ் போன்றோருடன் இணக்கம் கொண்டிருந்தாலும் அவருடைய கூற்றுக்கள் மேலெழுந்தவாரியானவை. இவ்வகைக் கூற்றுகளைப் போலப் பங்கிம்சந்திர

ருடையதும், தீவிரமான, அடிப்படையான, மறுப்புகளை எழுப்பியே தீரும். பங்கிம்சந்திரரும் தம் கூற்றை இறுதியான கோட்பாடாக வெளியிட வில்லை. நெடிய பாதிப்புகள் கொண்ட அவருடைய பல அற்புதமான கருத்துக்கள், நிலைப்பதற்கில்லை என்று எண்ணும் பத்திரிகைத்தனமான நூல் விமரிசனங்களேயாகும். உதாரணமாக, இத்தகைய தொரு விமரிசனத்தில்தான் அவர் விகடத்தின் தன் மையை ஆராய்கிறார். அவர் கருத்துப்படி தற்செயல் பிழையல்ல, தவறே சிரிப்புக்குகந்த பொருளாகும். நிலையாது எனும் அபத்தக் கூத்துப் பற்றிய இந்த விமரிசனம் அரிஸ்டாடிலின் ' பொயடிக்ஸ் '—லிருந்து மிகவும் எட்டியிருப்பது. இருந்தாலும் இங்கு குறிப்பிடத் தக்கது என்னவெனில் பிழையை நகைச்சுவைப் பொருளாக அல் லாமல் சோக நாடக அம்சமாக அரிஸ்டாடில் கருதியிருக்கிறார்.

எதிர்பார்க்கத் தக்கவாறே, தம்முடைய படைப்பின் மீது ஆழ்ந்த ஆதிக்கம் செலுத்திய அந்த மகத்தான கவிஞன் ஷேக்ஸ்பியரை நோக்கி நம்மை அவருடைய தற்செயல் கருத்துக்களால் எடுத்துச் செல்லும் போதுதான் பங்கிம்சந்திரர் மிகச் சிறந்து விளங்குகிறார். இக் கருத்துக்களில் மிக அற்புதமானது பவபூதியின் 'உத்திரசரிதம்' நாடகத்தை பங்கிம்சந்தரர் ஆராயும் போது கூறப்படுவது. இரண் டாம் முறையாகத் தன் கற்பு நெறியை நிருபித்துக் காட்ட மறுத்து சீதை அன்னை பூமியின் கருவில் தஞ்சம் புகுந்து விடுகிறாள். ராமன் சோகங் கொண்டு தனியனாய் நிற்கிறான். அவனுடைய நாட்டுக்கு வந்த ஒரு பெரும் கேடு சாத்திரங்களுக்கு மாறாக ஒரு கீழினத்துச் சூத் திரன் அந்தண நோன்புகளை நோற்று வருவதால்தான் என்று அறிந்து அந்த நெறி தவறுவோனைத் தேடி ஆயுதம் தாங்கி பஞ்சவடி வருகிறான். முன்னாளில் அவனுடைய வனவாசத்தின்போது அக்காடு களில் தான் அவன் சீதையோடு மிகுந்த மகிழ்ச்சியோடு வசித்து வந் திருக்கிறான். முறையான கதையிலிருந்து விலகிச் சென்று, இந்தக் காடுகளில் ராமச்சந்திரனைக் காண சீதையைக் கவிஞர் ஆவியுருவில் வரவழைக்கிறார். சீதை அவ்வுருவில் கண்ணுக்குத் தெரியமாட்டாள். ராமச்சந்திரன் அங்கு வந்த காரணமறிந்து பவபூதியின் சீதை கூறுகிறாள் : " நல்ல வேளையாக இந்த அரசன் தன் அரசாங்கக் கட மைகளை நிறைவேற்றுவதில் சுணக்கம் காட்டுவதில்லை. " (தன் நாட்டு மக்களைத் திருப்திபடுத்தவே ராமன் சீதையை நாடு கடத்தி யிருக்கிறான்.) இந்தப் பொருள் பொதிந்த கூற்றைப் பற்றி பங்கிம் சந்திரர் கூறுகிறார் : " இலக்கிய நயத்தில் இந்தக் கட்டமானது எந்த மொழியின் எந்த நாடகத்தின் அழகிற்கும் இணையானது. இத்தகைய வரிகள் ஷேக்ஸ்பியரிடமே காணப்பெறும். " இந்தக் கருத்து ஷேக்ஸ் பியரை அவர் ஒளி மிகுந்து உணர்ந்ததைக் காட்டுவது ; பவபூதியின் நாடகமாக்க மேதைக்கும் ஒரு மேன்மையான திறை ; அத்தோடு

பங்கிம்சந்திரர் விமர்சனத்தின் ஆழத்தையும் கூர்மையையும் தெரிவிக்கும் அளவுகோல்.

பலவகைப்பட்ட படைப்புகள்

பங்கிம்சந்திரர் நம் நாவலாசிரியர்களில் முதலானவர் ஆவார்; பல விமரிசகர்கள் அபிப்பிராயத்தில் ரவீந்திரநாத் தாகூர், சரத்சந்திர சாட்டர்ஜி போன்ற மேதைகளின் பிரவேசத்தின் பிறகும்கூட அவரே மிகச் சிறந்த நாவலாசிரியர் ஆவார். உரைநடைப் புனைகதை தவிர வேறு பல இலக்கியக் கிளைகளிலும் அவருடைய மந்திரக்கோலை வீசிய பல துறைப் புலமை வாய்ந்த மேதை அவர். அவருடைய ஆரம்ப இலக்கிய முயற்சிகளைப் பற்றி இந்நூலின் அறிமுகப் பகுதியில் கூறியிருக்கிறது; அவை பற்றி மேலும் விரிவாக கூறுவதற்கு இங்கு யாதுமில்லை. ஆனால் பிற்காலத்தில் புனைகதையல்லாத அவருடைய உரைநடை முயற்சிகள் அசாதாரணமான சக்தி வாய்ந்ததாகும். அவருக்கே மிகப் பிடித்தமான 'கமலகாந்தன் தஸ்தாவேஜுகள்' புதுமைக் கற்பனை வளத்திலும் கலா பூர்வமான அமைப்பிலும் அவருடைய மிகச் சிறந்த நாவல்களோடு ஒப்பிடக் கூடியது. இப் பிற்காலத்திய படைப்பின் பெரும் பகுதி 1872ல் அவர் தொடங்கிய பத்திரிகையான 'வங்கதரிசனம்' இதழ்களுக்குக் கட்டுரைகளாக எழுதியவை. நான்காண்டுகள் அதன் ஆசிரியராகப் பணியாற்றினர். பின்னர் அவருடைய சகோதரர் ஆசிரியராக அப்பத்திரிகையை மீண்டும் 1877-ல் துவக்கிய போதும் அவரே அதன் ஆணிவேராக இருந்தார். 1872-லிருந்து அநேகமாக அவருடைய படைப்புகள் அனைத்தும் வங்கப் பத்திரிகையுலகில் ஒரு புது இலக்கைத் தோற்றுவித்த 'வங்கதரிசன'த்திலும், பின்னர் 'பிரசார்,' 'நவஜீவன்' என்பவற்றிலும் வெளியாகின. அவர் முக்கியமாகச் சம்பந்தப்பட்டிருந்த 'வங்கதரிசன'த்தில் பல வகை விருந்து—நாவல்கள், கதைகள், தீவிரமான மற்றும் நகைச் சுவைக் கட்டுரைகள், இலக்கியக் குறிப்புகள்—இருந்தது. இதில் குறிப்பாக நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டியது யாதெனில் தன் படைப்புகளை பங்கிம்சந்தரர் வெளியிட்டுக் கொண்டதோடு நல்ல எழுத்து நல்ல நடவடிக்கை இவற்றையும் நிர்ணயிக்க முற்பட்டார். சிறிது காலம் அவர் ஒரு கலைக் கழகத்தின் அதிகாரம் பெற்றிருந்தார். பத்திரிகைக் கட்டுரைகள் பல வேடிக்

கையாகவும் கிண்டலாகவும் இருந்தன. அவை நீண்ட ஆயுளற்ற பத்திரிகை எழுத்தெனத் தரப்பட்டாலும் அவை காலத்தை வென்று நின்றிருக்கின்றன. நீடிக்கும் பத்திரிகை எழுத்தும் இலக்கியமே.

பங்கிம்சந்திரர் நாவல்களில் சிரிப்பின் வாடை எப்போதோ ஒரு முறைதான் வீசுகிறது. பலவற்றிற்கு மகிழ்ச்சிகரமான முடிவிருந்தும் 'இந்திரா' ஒன்றுதான் பிரதானமாக நகைச் சுவையோடிருந்தது. ('லோக ரகசியம்' எனப் பின்னர் வெளியிடப்பட்ட) பங்கிம் சந்திரரின் பல வகைப்பட்ட கட்டுரைகளில்தான் அவருடைய நகைச்சுவை மேதை தங்கு தடையின்றி வெளிப்படுகிறது. அவருடைய நகைச்சுவை காரமான கிண்டல் கொண்டது. இலக்கிய நுணுக்கங்களில் குறிப்பாக இருப்பவர்கள் அவருடைய கட்டுரைகளைப் பகடியுரை வகையில் சேர்ப்பார்கள். காரணம், அவை பரிவைக் காட்டிலும் மேம்பாடு உணர்வில்தான் தோற்றம் பெற்றிருக்கின்றன. அவற்றின் வலுவின் பெரும் பகுதி சொல்திறனில்தான்உள்ளது. இதைக் கொண்டு அவற்றின் மதிப்பைக் குறைத்துவிடக்கூடாது. சொற்சிலம்பம் கட்டுக் கதைக் கற்பனை வளத்தால் ஒளி பெற்றதாயுள்ளது. உதாரணமாகச் சில கட்டுரைகளில் அறியாமையிலும் விலகி இருக்கும் தோரணையிலும் உள்ள புலியைப் போல அவர் மனிதகுலத்தைப் பார்க்கிறார். இன்னொரு கட்டுரையில் மகாபாரத்திலேயே தற்காலத்திய வங்காள 'பாபு' பற்றி தெய்வீக வருவதுரைத்தல் இருப்பதாயும் முட்டாள் 'பாபு' கடவுள் அவதாரமாக உயர்த்தப்பட்டவனாகவும் கற்பனை செய்து பார்க்கிறார். இதே கத்தி போன்ற இந்தக் கிண்டல்தான் இந்திய சமூகம் மற்றும் இலக்கியம் பற்றி ஆங்கிலேயனின் அகம்பாவமான அறியாமையை அவர் கேலி செய்ய உதவுகிறது. கிண்டல் கட்டுரைகள் பலவற்றை அவருடைய சிறகடித்துப் பறக்கும் கற்பனை வளம் உன்னதமாக்குகிறது. இவை ரபலேயைக் காட்டிலும் ஸ்விஃப்டை அதிகம் நினைவூட்டும்.

பங்கிம்சந்திரரே தன்னுடைய மிகச் சிறந்த படைப்பு என்று பாதி உண்மையாகவும் பாதி விளையாட்டாகவும் கருதிய 'கமலகாந்தன் தஸ்தாவேஜுகள்' என்னும் கவிதை—கிண்டல் கட்டுரைகளில் பங்கிம்சந்திரரின் மேதையின் பல இழைகளும் ஒன்றாகப் பின்னப் பட்டிருக்கிறது. இங்கு கற்பனை, கிண்டல், புலமை, சாதுரியம் எல்லாவற்றையும் வீரியம் கொண்டதாக்கும் தீவிர இலட்சியவாதம் இருக்கிறது. 'கமலகாந்தன் தஸ்தாவேஜுகள்' மூலம் பற்றி விமரிசகர்களிடம் சர்ச்சை இருக்கிறது. கமலகாந்தன் அபினிப் பழக்கமுடையவன்; கட்டுரைகள் அவனுடைய அந்தரங்கக் காட்சிகள். டி குவின்சி எழுதிய 'அபினி உண்போன் ஒருவனின் ஒப்புதல் வாக்குமூலம்' பங்கிம்சந்திரருக்கு எண்ணம் கொடுத்திருக்கலாம் என்று

சில வாசகர்கள் அபிப்பிராயப்படுகிறார்கள். அல்லது வேறு சிலர் கூறுவது போல 'பிக்விக் பேபர்ஸ்' படைப்பில் வரும் நீதி சபைக் காட்சியிலிருந்து அவர் இந்த யோசனையை வரப்பெற்றாரா? இரு சான்றுகளிலும் ஒற்றுமை மிகவும் இலேசாக இருப்பதால் இந்த இரு இலக்கியப் பாரம்பரியக் கருத்துக்களையும் ஒதுக்கிவைத்துவிட்டு கமலகாந்தனை சுயமான படைப்பாகவே பார்த்தல் சிறந்தது. இலக்கியத்தில் வேறெங்குமே இந்த முறையில் கற்பனுவாதமும் மெய்மைமரபும், கவித்துவக் கற்பனையும் சுரீரெனத் தைக்கும் கிண்டலும், மேன்மையான பற்று விடுத்த தன்மையும், தீவிர உணர்ச்சியும் ஒரு சேரக் கலந்து காணக் கிடைக்காது. ஏழ்மை, புலமை, அபினிப் பழக்கம், பால் மீது ஆசையாயிருத்தல் இவையெல்லாம் கமல காந்தனை மிகவும் அன்பு செலுத்தக்கூடியவனுக்குகின்றன. அவன் ஒவ்வொரு அங்குலமும் உயிர்த்துடிப்பு மிகுந்தவன்.

சமுதாய சிந்தனைக்கும் தத்துவத்திற்கும் பங்கிம்சந்திரர் ஆற்றிய பங்கைப் பற்றி ஏற்கெனவே கூறப்பட்டுவிட்டது. இடவசதி காரணமாக இன்னும் விரிவாகப் பரிசீலிக்க இயலவில்லை. அவருடைய விஞ்ஞானக் கட்டுரைகள் விஞ்ஞானத்தை வெகுஜன முறையில் எப்படி எடுத்துக் கூறலாம் என்னும் வகையில் குறிப்பிடத்தக்கவை. அவை இலக்கியமாக நீடிக்காததற்குக் காரணம் இலக்கியம் கலை பற்றிய உண்மைகளின் சாசுவதத் தன்மையை விஞ்ஞான உண்மைகள் பெருததால் இருக்க வேண்டும். கல்வித் துறையில் பாட புத்தகங்கள் எழுத ஓரிரண்டு முயற்சிகள் அவர் செய்தார். ஆனால் அவை ஆய்வுக்கோ விமரிசனத்திற்கோ எடுத்துக் கொள்ளக்கூடியவையாக இல்லை. இறுதியாக அவருடைய அநேக விமரிசனக் கட்டுரைகள் பற்றி, குறிப்பாக அவை வெளிப்படுத்தும் விமரிசனக் கண்ணோட்டத்தைப் பற்றி ஒன்று குறிப்பிட வேண்டும். பங்கிம் சந்திரர் இலக்கியம் ஒரே ஒரு இலக்கு மட்டும் கொண்டது என்று நினைக்கவில்லை. அவருடைய கருத்தில் இலக்கியம் இரு பணிகள் புரிய முயல வேண்டும். ஒன்று, அழகு படைக்கப்படவேண்டும். அல்லது மக்களுக்கு நன்மை பயப்பதாக இருக்க வேண்டும். ஆனால் ஒரு வினு எழுகிறது? அழகுடையது நல்லதுமாகாதா? அவர் இருவகை இலக்கியங்களை வேறுபடுத்திக் காட்டினார்—மனதில் புதைந்திருக்கும் உந்துதல்களையும் உயர்ந்தவைக்கு ஏக்கம் கொள்வதையும் எடுத்துக் காட்டும் இலக்கியம்; இன்னொன்று ஈசுவரசந்திர குப்தாவுடையது போன்று மண்ணுலக வாழ்க்கையில், மண்ணுலகுக்கே உரியதாக, இருப்பதைக் கண்டு, விவரித்து, வெளிக்காட்டுவது. கவிஞர்கள் ஜயதேவரைப் போலப் புலனுணர்வு சார்ந்தவராயிருக்கலாம், வோர்ட்ஸ்வொர்த் போன்று ஆன்மீகச் சார்புடையவராகவும் இருக்கலாம். இரண்டிலும் மட்டுமீறிய தீவிரத்தைத் தவிர்க்க வேண்டும்.

கோட்பாடு புனைபவர் என்ற முறையில் அவர் இரு கருத்துக்களையும் ஒன்றிணைத்ததாக்க முயலவில்லை. அவருடைய படைப்புகளில் நீதி நெறி போதிப்பவரையும் அழகு படைப்பவரையும் நாம் உணர முடியும். இவ்விரு நோக்கங்களும் ஒன்றாக இணைந்திருக்கிறது 'கிருஷ்ணகாந்தன் உயில்' 'நாவலில்; ஆனந்த மடம்' நாவலில்; 'மிருணாளினி' நாவலில் உள்ள மனோரமா என்னும் பாத்திரத்தில்; சத்தியத்திற்கும் நன்மைக்கும் உள்ள பிளவைத் தாண்டி நிற்கும் கலையை 'கபாலகுண்டலா'யில் காண்கிறோம். இது 'விஷ விருட்சம்', 'ரஜனி' நாவல்களுக்கும் பெருமளவுக்குப் பொருந்தும். சில தருணங்களில் இவை 'ராஜசிம்மன்', 'தேவி சௌதுராணி', '*சீதாராம்*' நாவல்களில் கண்டபடி பிரிந்தே இருக்கின்றன. இங்கு படைக்கும் கற்பனையாற்றல் பிரசார ஆர்வத்தால் இருள் சூழ்ந்து விடுகிறது. 'எல்லாக் கலையும் நெறியற்றதே' என ஆஸ்கார் வைல்டு கூறினார். எல்லாக் கலையும் நெறியானதே என்பதும் உண்மையே. ஏனெனில் அது மனித இயல்பை ஓர் அழகிய அமைப்பினுள் பொருத்துவதோடு நம் பரிவுணர்வை அதிகரித்து நம் மன வெளியை விரிவாக்குகிறது. இக் கண்ணோட்டத்தில் பார்த்தால் எங்கெல்லாம் பங்கிம்சந்திரர் அழகானதைப் படைத்தாரோ அங்கெல்லாம் மேன்மையான நெறியையும் போதித்தார். முதலில் படைத்த சைபாலினி பின்னால் படைத்ததைவிட அதிக நெறியுடைய சித்திரமாகும். சூரியமுகி அல்லது ஆயிஷாவைக் காட்டிலும் மகத்தான தர்மக் கோட்பாட்டை மனோரமா போதிக்கிறாள். லவங்கலதாவுடைய 'பலவீனம்' அவளுடைய 'வலிமை'யை விட அதிக மகிழ்ச்சி தருவதும் சமுதாயரீதியில் இன்னும் அதிகமாகப் போற்றத் தக்கது மாகும்.

NB [illegible]

இழந்தவன் ஒரு அறியும் 2 NB வண்ணம்: வந்தே மாதர கீதத்தை
மிக ஒளிய நடையில் வந்தே மாதரமே வாழ்வுக் கோரதா மே
சொந்தேகமில்லை இனி சாற்வோம் சகோதர மே.........
கவிஞர்-மதுரபாஸ்கரதாஸ் இயற்றிய இந்த பாடல் நாடகமே
நடையும் = [illegible] இசைவோர் [illegible]
இசை மேடைகளிலும் [illegible] மாதம் 2ம் [illegible]
பாடி வரும் = [illegible] = வாழ்க [illegible]
[illegible]

இணைப்பு

வந்தே மாதரம் (1876–1976)

சம்ஸ்கிருதமும் வங்காளமும் கலந்த நடையில் எழுதப்பட்ட பங்கிம்சந்திரரின் 'வந்தே மாதரம்' இந்திய கலாச்சாரத்தின் ஒரு தனிச் சிறப்பு பெற்ற பொக்கிஷமாகும். தேசபக்தப் பாடல்களும் தேசீய கீதங்களும் பிராந்திய அம்சங்களே பெரும்பாலும் கொண்டிருப்பதால் ஒரு நாட்டின் தேசீய கீதத்தினின்று இன்னொன்றை ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பது கூடக் கடினமாக உள்ளது. காரணம் எல்லாப் பாடல்களும் அந்தந்த நாட்டு இயற்கை வளம், வரலாறு, மரபையே சார்ந்தவை. அப்படி இருந்தும் பரந்த அளவில் ஆழமான பாதிப்பை எந்தத் தேசீய கீதமும் வந்தே மாதரம் புரிந்த அளவுக்குச் சாதிக்கவில்லை என்று கூறிக் கொள்ளலாம். இவ்வளவு ஏராளமான மக்களை அக் கோஷம் கிளர்ந்தெழுப்பியது போல ஏதுவும் புரியவில்லை.

இப்பாடல் முதலில் 'ஆனந்த மடம்' நாவலில் தோன்றியது. இந்த நாவல் 'வங்க தரிசன'த்தில் தொடர்கதையாக வெளிவந்து பின்னர் நூல்வடிவில் 1882-ல் வெளியாயிற்று. நாவலின் நோக்கத்தோடும் கதைக்கருவோடும் மிகுந்த இசைவு கொண்டிருக்கும் இப்பாடலை கதையின் முக்கிய பாத்திரங்கள் அகத்தூண்டலோடு பாடுகிறார்கள். வரலாறு படைத்த படைப்பின் செய்தியை உள்ளடக்கிய இப் பாடல் அப் படைப்புக்குப் பல ஆண்டுகள் முன்பு 1875-76 அளவில் திடீரென ஆர்வம் எழுந்து இயற்றப்பட்டது என்றறிய எல்லா வாசகர்களும் வியப்புறுகிறார்கள். ஆனால் இன்னொரு சந்தர்ப்பத்தில் இந்தியாவின் முதலாவது ஜனாதிபதி ராஜேந்திர பிரசாத் கூறியது போல வங்காளத்துக்கு வெளியே மேடைக்கு மேடை இப் பாட்டைப் பாடிய ஆயிரக்கணக்கானோரும் இதன் கோஷத்தை ஒலித்த இலட்சக்கணக்கானோரும் இது வெளியான கதையைப் பற்றி ஒன்றுமே அறிந்திருக்கவில்லை.

பங்கிம்சந்திரர் 1882ல் 'ஆனந்த மடம்' நாவலை வெளியிட்ட காலம் அரசியல் எழுச்சி மிகுந்த காலமாயிருந்தது. ஐரோப்பியர்-சுதேசிகள் இடையில் நீதியும் சுதேசிகளுக்கு நாட்டு நிர்வாகத்தில்

அதிகப் பங்கும் உரத்துக் கேட்கப்பட்டது. இந்தியாவின் எதிர் காலத்தைச் சமைப்பதில் மிக முக்கிய பங்கேற்ற இந்திய தேசிய காங்கிரஸ் கட்சியை 1885-ல் துவக்கியதில் மக்களின் அபிலாஷைகள் ஓர் உருப்பெற்றன. எந்தக் கலைப் படைப்பும் ஒரே வீச்சில் பார்த்து விடக் கூடியபடி அது வரையறுக்கப்பட்ட ஓர் அமைப்பினில் இருந்தாலும் அது உலகனைத்துக்கும் ஒரு செய்தி கூறுவதாக இருத்தல் வேண்டும். அமைப்பின் ஒருமையைக் கருதி 'ஆனந்த மடம்' ஓர் உள்ளூர்ப் புரட்சியைச் சுற்றியே இருந்தாலும் பல்வேறு இன மக்கள் வசிக்கும் பல பெரிய மாநிலங்கள் கொண்ட இந்திய தேசத்தின் விடுதலைப் போரின் சின்னமுமாகியது. பத்தாண்டுகளுக்குள் இப் பாடல் ஒருவரிடமிருந்து இன்னொருவரிடம் அடைந்து தானுகவே தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்வது போல இந்தியாவின் முதன்மையான கவிஞரான ரவீந்திரநாத தாகூரால் 1896 காங்கிரஸ் பேரவையில் தேசிய கீதமாகப் பாடப்பட்டது.*

அடுத்த பத்தாண்டுகளுக்குள் கர்சன் பிரபுவின் வங்காளப் பிரிவினை வந்தது. அரசியல் எழுச்சியை அமுக்கி வைக்கும் உள் நோக்கம் கொண்ட இச் செய்கை, மாருக அரசியல் போராட்டத்திற்கு புத்துயிர் ஊட்டியது. பிரிவினை எதிர்ப்புப் போராட்டம், சுதேசி மற்றும் மறுப்புப் போராட்டங்கள் விரிவடைந்து தீவிரமாகி பூரண விடுதலைக்கான வலுவான போராக மாறியது. சொல்லாற்றல் மிகுந்த ஒரு பேச்சாளர் கூறியது போல இது கிராமம் கிராமமாக, மாநிலம் மாநிலமாக நாடு முழுவதுமாகப் பரவியது. வந்தே மாதரம் இந்த மகத்தான இலட்சியத்திற்காகத் தம்மை அர்ப்பணித்துக் கொண்ட தேச பக்தர்களின் போர்ப்பரணியாயிற்று. தியாகிகள் சற்றும் கலங்காமல் இந்த கோஷத்தை உச்சரித்தபடியே தூக்குமேடையேறினுர்கள். ஸ்ரீ அரவிந்தர்—அவரே ஒரு கவிஞர்—இந்த இயக்கத்தின் தலைமையில் இருந்தார். 'வந்தே மாதரம்' இயக்கத்தின் முன்னணி தினசரி பத்திரிகையாக இருந்தது. 'வந்தே மாதரம்' பத்திரிகையில் 1907-ல் ஸ்ரீ அரவிந்தர் எழுதினுர், "ஒரு நாட்டிற்கும் மனித இனத்திற்கும் ஒரு மகத்தான, புத்துயிருட்டும் செய்தி தரப்பட்டிருக்கிறது. இச் செய்தியின் சொற்களுக்கு உருத் தந்திட தெய்வமே உரிய நாவைத் தேர்ந்தெடுத்திருக்கிறது. ஒரு மகத்தான தரிசனத்தைத் தந்திட அவன் கண்களைத்தான் தெய்வம் முதலில் திறந்திருக்கிறது." ('படைப்புகள்'; நூல் எண் 17, பக்கம் 344)

* ஹேம்சந்திர பந்தோபாத்யாயாவின் 'ராகி பந்தன்' கவிதையில் வரும் குறிப்பின் அடிப்படையில் இது முதலில் 1886 பேரவையில் பாடப்பட்டதாகக் கருதப்படுகிறது. ஆனுல் இதற்குப் போதிய ஆதாரமில்லை. ஹேம்சந்திரர் 1896 காங்கிரஸ் பேரவையையே குறிப்பதாகத் தோன்றுகிறது. அவருடைய கவிதைத் தொகுப்பு 'ராகிபந்தன்' நூலில் இது விக்டோரியா மகாராணி விழாப் பாராட்டுக்கும் (1887) பங்கிம்சந்திரர் மரணத்திற்கு இரங்கல் (1894) பாட்டுக்கும் பின்னர் வருகிறது.

இந்த மகத்தான பாடலின் தொடக்க அறைகூவல் அரசியல், பொருளாதார கலாச்சார சுதந்திர இயக்கத்தை ஊக்குவித்தது. "பெரும் வலிமை வாய்ந்த ஒருவன் தூக்கத்திலிருந்து விழித்தெழுவது போல ஒரு சக்தி வாய்ந்த நாடு கிளர்ந்தெழுந்து வெல்ல முடியாத தளைகளை உலுக்கி விட்டுக் கொள்வதை" உலகம் பார்த்து நின்றது. ஆட்சியாளர்களைப் பீதி கொள்ள வைத்து இந்தியத் துணைக் கண்டத்தைத் தன் 'மற்றேர் உறைவிடமாகக் கொண்ட ஜான் புல்லுக்கு' வந்தே மாதரம் எரிகிற கொள்ளியில் விடும் எண்ணெய் போல் ஆயிற்று. அந்த கோஷமே ஆட்சித்துரோகத்தின் அடையாளமாயிற்று. 'ஆனந்த மடம்' நூல் தப்பித்தாலும் வந்தே மாதரம் பாடலைப் பொதுவிடங்களில் பாடுவது தடை செய்யப் பட்டது. அந்நாளைய பதட்ட நிலையை 1905ல் நடந்த ஒரு விநோத நிகழ்ச்சி எடுத்துக் காட்டுகிறது. வாரணாசியில் நடந்த இந்திய தேசிய காங்கிரஸ் கூட்டத்திற்கு கோபாலகிருஷ்ண கோகலே தலைமை தாங்கினார். அங்கு குழுமியிருந்தோர்களில் தேசபக்த வீரன் ராம்புஜ தத் சவுத்திரியை அண்மையில் மணந்திருந்த தாகூரின் சகோதரி மகள் சரளா தேவி இருந்தாள். அவளைக் கண்டு அந்தப் பெரும் திரள் வந்தே மாதரம் பாடப்படவேண்டும் என்று கோஷமிட்டது. கூட்டத்தை போலீஸார் சிதைக்க இது ஒரு காரணமாகக் கூடுமே என்று அஞ்சிய அமைப்பாளர்கள் மிகவும் சங்கடப் பட்டனர். கட்டுக்கடங்காமல் போகக் கூடிய கூட்டத்தைத் திருப்தி செய்ய எண்ணி தலைவர் பாடலின் ஒரு சில வரிகளை மட்டும் பாட வேண்டி ஒரு சீட்டை சரளா தேவிக்கு அனுப்பித்தார். ஆனால் அவர் முதலடியைப் பாடத் தொடங்கியவுடன் பெரும் உற்சாகத்துடன் கூட்டம் ஆரவாரமிட்டதில் தலைவரின் உத்தரவையும் மீறி முழுப்பாடலும் பாட வேண்டியதாயிற்று. போலீஸார் தலையிடவில்லை. அதற்குத் துணியவும் இல்லை.

அரசாங்கம் தன் குரோத மறுப்பைத் தளர்த்தவில்லை. ஆனால் அரசாங்க அடக்கு முறையிருந்தும், அந்த அடக்குமுறையினாலேயே, வந்தே மாதரம் நீடித்து உணர்ச்சிகரமான உந்துதலுக்குக் காரணமாயிருந்தது. அப்போது தானாக எதிர்பார்க்கக்கூடிய ஒரு மாறுதல் நிகழ்ந்தது. உலக விவகாரங்களிலும் இந்திய (அரசியல்) நிலைமையிலும் முதல் உலகப் போரின் முடிவு புதியசகாப்தத்தைத் துவக்கியது. பேரரசுக்கோட்பாட்டின் உண்மையான தன்மையை எடுத்துக் காட்டிய ஜலியன்வாலாபாக் படுகொலைக்குப் பின்னும், பிரிட்டிஷ் அரசைத் தீய சக்தியென பகிரங்கமாக அறிவித்து ஒத்துழையாமை இயக்கத்தைத் துவங்கிய பின்னும் வந்தே மாதரம் மீண்டும் பிரதானமாயிற்று. நிர்வாகத்திற்கே போதும் போதுமெனத் தோன்றி இனி இப்பாடல் பற்றியோ கோஷம் பற்றியோ தலையிடுவது வீணானது

என்று கண்டுகொண்டது. பாடல் மீதுள்ள தடை தானாகவே மறைந்து போயிற்று.

நிர்வாக அடக்குமுறையிலிருந்து வந்தே மாதரம் வெற்றிகரமாக மீண்டு வந்தாலும் வல்லரசு ராஜதந்திரத்தின் விளைவான உள்ளூர் சதியைச் சமாளிப்பது பெரும்பாடாயிற்று. அதிகம் பெருமை பெறாத வரான மிண்டோ பிரபு தனக்குப் பின் வைஸ்ராயாக நியமனம் பெற்ற போது கர்சன் பிரபு வேதனையில் கூறினார், "எனக்குப் பின் மிண்டோவா?" ஆனால் ஆர்ப்பாட்டம் மிகுந்த கர்சன் பிரபு தடுமாறிய பணியில் சாதுவாகத் தோன்றிய மிண்டோ வெற்றியடைந் தார். மொர்லி என்பவரின் துணையோடு சீர்திருத்தங்கள் சலுகைகள் தருவது போலப் பாவனை புரிந்து மிதவாத அரசியல்வாதிகளைத் தம் பக்கம் ஈர்த்து, தனித் தனி தொகுதிகள் ஏற்பாடு செய்து இந்துக் களுக்கும் முஸ்லிம்களுக்குமிடையே பிளவு ஏற்படுத்தினார். இரு வங்காளங்களும் ஒன்று சேர்ந்தாலும் இந்தப் பிரித்தாளும் கொள்கை யால் இனவேற்றுமை தொடங்கி வந்தே மாதரம் தாக்குதலுக்கு இலக்காகியது. காங்கிரஸ் அமைச்சரவைகள் 1930 களின் இறுதியில் மாநிலங்களில் பதவியேற்று இப்பாடலை தேசிய கீதமாக ஏற்றபோது இது இந்து பலதெய்வ வணக்கமுறை நிறைந்ததாகும் எனக் கடும் எதிர்ப்பு எழுந்தது. இக் கடும் விவாதத்தின் வரலாறு பலவிடங்களில் காணப்படுகிறது. ஆனால் அப்போது காங்கிரஸ் முதல்வராக இருந்த ராஜேந்திர பிரசாத் எழுதிய 'பிளவுபட்ட இந்தியா' (1945) என்னும் நூலில் உள்ளது போல சமநோக்கோடு எங்கும் கூறப்படவில்லை. இதன் விளைவு 1937ல் காங்கிரஸ் காரியக் கமிட்டி வந்தே மாதரத் தின் ஒரு பகுதி மட்டுமே தேசிய கீதமாக வைத்துக் கொண்டது. முதல் இரு செய்யுட்பத்திகளே பொது கூட்டங்களில் பாடப்பட்டன. ஆனால் பத்தாண்டுகளுக்குள் வங்காளத்தைத் துண்டாடும் யோசனை மீண்டும் உயிர் தரப்பட்டுப் பிரிவினை வரலாற்றின் ஏற்கப்பட்டதொரு உண்மையாயிற்று. இறுதிக் கேலிச் சிரிப்பு வரலாற்றுக்கே உரிய தாயிற்று. இந்தியாவில் பிரிட்டிஷ் சாம்ராஜ்யத்தை நிலைப்படுத்த கர்சன் பிரபு 1905ல் கொண்டுவந்த பிரிவினைத்திட்டம் 1947-ம் ஆண்டில் பிரிட்டிஷ் அரசு அகற்றப்படும்போது நிறைவேற்றப் பட்டது!

சுதந்திர இந்தியா தாகூரின் 'ஜனகணமண' பாடலை தேசிய கீதமாக ஏற்றிருக்கிறது. இது வாத்திய இசைக்கு வசதியாகவும் ஓரளவு இன வேற்றுமை உணர்வுகளைத் தவிர்ப்பதற்கும் செய்த முடிவு. ஆனால் தேசிய உணர்வில் ஆழப்பதிந்துள்ள வந்தே மாதரம் அவ்வளவு எளிதாக மனதிலிருந்து அகற்றப்பட்டு விடமுடியாது. ஆதலால் அது துணை நாட்டுப் பண்ணாக ஏற்கப்பட்டிருக்கிறது.

இது நிகழ்ந்து முப்பதாண்டுகள் கடந்து விட்டன ; பழைய விவாதங்கள் அணைந்து தணிந்துவிட்டன. ஆதலால் நாம் எவ்விதச் சார்பும் கொள்ளாமல் 'வந்தே மாதரம்' நாட்டுப் பண்ணாக ஏற்கக்கூடிய கவிதைப் பண்புகள் பெற்றிருக்கிறதா எனப் பரிசீலிக்கலாம். 'ஜன கணமண' இனிமையான இசைக்குரிய அழகான பாடல்; இந்திய நாட்டுப் பண்ணை தெளிவாகவே குறிக்கிறது. ஆனால் அப்பாடல், பாடல் இயற்றிய கவி இருவருக்கும் முழு மதிப்புடன் நாம் கூறக் கூடியது அது 'வந்தேமாதரம்' பாடல் கொண்டுள்ள வேகமும் துடிப்பும் வரலாற்றுச் சிறப்பும் பெற்றிருக்க வில்லை என்பதே. இன வேற்றுமை மறுப்புகளைக் கூர்ந்து கவனித்தால் அது பாடல் தேசிய கீதமாகக் கூடிய பெரும் சிறப்பின் பகுதியாகவே உள்ளது. பல்வேறு மதங்களைப் பின்பற்றும் பல்வேறு இனங்கள் வசிக்கும் நாட்டில் பல தெய்வ வழிபாடைக் கொண்டு குறிப்பாக இந்துப் பெண் தெய்வங்களையே போற்றிப் பாடும் பாடலாகிய வந்தே மாதரம் இந்தியாவின் நாட்டுப் பண்ணாக ஏற்க முடியாது என்று கூறப்படுகிறது. ஆனால் அத்தகைய கருத்து மேற்பூச்சானதும் பிழையுள்ளதுமாகும்.

கவிதைப் பண்பிலும் இலக்கியக் கண்ணோட்டத்திலும் 'வந்தே மாதரம்' பாடலின் முக்கிய சிறப்பு அது அன்னையை உள்ளார்ந்து இருப்பவளாகவும் அதே நேரத்தில் எல்லைகளைக் கடந்தவளாகவும் முன்னிலைப் படுத்துகிறது. இவ்வகையில் இது 'இத்தாலியா'வை மண்ணிலும் வரலாற்றிலும் பொதிந்தவளாக உருவகப்படுத்தி கார்டுச்சி எழுதிய 'கிளிடம்னஸ் கீதம்' போன்ற பாடல்களிலிருந்து மாறுபட்டது. இத்தாலியா பாடலில் பண்டைய தெய்வங்கள் பற்றி அடிக்கடி குறிப்பு வந்தாலும் அது இம்மைக் குரியதாகவே உள்ளது ; அபூர்வமாகக் கூட இந்நிலை கடந்து காணப்படவில்லை. அதன் நிலையை நிர்ணயித்த ஒரு கடவுளுக்கு அடிப் பணிந்ததாக அல்லது இந்தியாவையும் மற்ற நாடுகளையும் ஆளுமை புரியும் ஓர் அமர தேர்வீரனுக்குட்பட்டதாகவும் எழுதப்பட்ட தாகூரின் 'ஜனகணமண' போன்ற பாடல்களிலிருந்தும் மாறுபட்டது. பாடலில் குறிப்பிடப்படும் தெய்வங்கள் அன்னையின் பலவகைப்பட்ட ஆளுமையின் அம்சங்களே ஆகும். என் நண்பர் என். சி. எம்* என் கவனத்திற்கு கொண்டு வருவதைப் போல, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் இத்தாலிய விடுதலைக்கும் ஒருமைக்கும் பாடுபட்ட 'டெல்பிக் சங்கம்' என்னும் ரகசியக் குழுவின் மேற்கோளிலும் கோட்பாடிலும் தான் இதற்கு இணைகூறுவதாக உள்ளது இதன் பெயரே புறச்சமயச் சார்பை நினைவுறுத்துகிறது : டெல்பிக் சங்க பூசாரி, தேசபக்த பூசாரி, வீரம் பொருந்திய பூசாரி இவ்வாறு கூறினார் : 'என் அன்னை கடலை மேலாடையாகவும் உயர்ந்த மலைகளைச்

* என். சி. எம். எழுதிய 'பிரமுகர்களும் நினைவுகளும்' (1975) பார்க்கவும்.

செங்கோலாகவும் கொண்டிருக்கிறாள்.' உங்கள் அன்னை யார் என்று கேட்கப்பட்டபோது, பதில் ' கருங் கூந்தலுடையவள் ; அழகும் அறிவும் முன்னொரு காலத்தில் வலிமையும் அவள் தரும் பரிசுகள். நறுமணம் வீசும் மலர் நிறைந்து செழிக்கும் தோட்டங்களே அவளுடைய சீதனம். அங்கே ஆலிவ் மரமும் வைன் கொடியும் தழைக்கின்றன. அந்த அன்னை இப்போது நெஞ்சத்தில் கத்தியால் குத்தப்பட்டு வேதனையில் முனகிக் கொண்டிருக்கிறாள்.' ('எல்லா காலத்தும் எல்லா நாட்டினுடையதுமான இரகசியக் குழுக்கள்'.—சி. டபுள்யு. ஹெக்தார்ன் எழுதியது—லண்டன், 1897-இரண்டாம் புத்தகம், பக்கம் 188) ' ஆனந்த மடம்' நாவலின் முக்கிய பாத்திரமான சத்யானந்தா நாட்டுப் பற்றுடைய பூசாரி; வீரம் பொருந்திய பூசாரி; அன்னை எப்படி இருந்தாள், எப்படி இருக்கிறாள், எப்படி இருக்க வேண்டுமென உருவகங்கள் புனைபவர். மகத்தான படைப்பாற்றல் கலைஞனை பங்கிம்சந்திரர் பல்வேறு துறைகளில் அக்கறை கொண்ட ஆழ்ந்த புலமை வாய்ந்தவர். அவர் டெல்பிக் சங்கம் பற்றித் தெரிந்தவராக இருந்திருக்கக் கூடுமோ?

NB [illegible] 1935 [illegible] C.A. [illegible]

1939 செப்டம்பர் 16 ஆம் [illegible] S.D. [illegible] 1942 [illegible]

NB [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] **பாடல்**

[சுயமாகவே கேட்போர் படிப்போர் அனைவரின் கவனத்தையும் ஈர்க்க வல்லது ‘ வந்தே மாதரம்.’ ஆனால் அதன் செய்தியைப் பரப்பி இந்திய தேச பக்தர்களுக்கு அதை ஒரு போர் முழக்கமாகச் செய்தவர் ஒருவர் உண்டானால் அது அப்பாடலைச் செய்யுள் வடிவத்திலும் உரை நடையிலும் ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்த ஸ்ரீ அரவிந்தரே யாவார். செய்யுள் வடிவ மொழியாக்கம் அதிகமாகப் புகழ் பெற்றதானாலும் அது மொழிபெயர்ப்பு என்பதைவிட மறு படைப்பு என்றே கூற வேண்டும். மூலத்தின் அழகை எந்த மொழிபெயர்ப்பும் கொணர முடியாது போனாலும் உரைநடை மொழியாக்கத்திலிருந்து பங்கிம் சந்திரரின் பாடலை இன்னும் நெருக்கமாக உணர முடியும். காரணம் அது மூலத்தின் பொருளைச் சார்ந்ததாக இருப்பதோடு உரை நடை இனிமையோடு இசையின் நாதத்தையும் வெற்றிகரமாக இணைக்கிறது.]

NB ஸாரே ஜஹான் ஸே
அச்சா ஹிந்துஸ்தான் ஹமாரா…
மஹாகவி. டா. முகம்மது இக்பால் அவர்கள்

அச்சா ஹிந்துஸ்தான் [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

வந்தே மாதரம்

(ஆங்கில மொழியாக்கம் செய்தவரின் குறிப்பு)

இனிமை, எளிமையான நேரடித் தன்மை, உயர்ந்த கவித்துவ வேகம் இம் மூன்றும் தனிச்சிறப்பாக ஒரு சேர இருப்பதால் வங்காளத்தின் நாட்டுப் பண்ணை இன்னொரு மொழியில் கவிதை யாக மொழியாக்கம் செய்வது கடினம். இத் திசையில் எடுத்துக் கொண்ட எல்லா முயற்சிகளும் தோல்வியே அடைந்திருக் கின்றன. ஆதலால் வங்காள மொழியறியாதோர் மூலப் பாடலின் உண்மையான சக்தியை முடிந்த அளவு நெருக்கமாக உணர உரை நடையில் வரிக்கு வரியாக மொழியாக்கம் தந்திருக்கிறேன்.

வந்தே மாதரம்!
சுஜலாம் சுபலாம் மலயஜ சீதலாம்
சஸ்ய சியாமலாம் மாதரம்
சுப்ர ஜியோத்ஸ்ன புலகித யாமினீம்
புல்ல குஸுமித துருமதள சோபினீம்
சுவாசினீம் சுமதுர பாஷிணீம்
சுகதாம் வரதாம் மாதரம்!

*　　　　*

அன்னையே,
நீரும் கனியும் நிறைந்து
தென்றல் தரு குளுமையில்
பயிர்கள் படர்ந்த கருமையுடையவளே
உன்னை வணங்குகிறேன்.

அவள் இரவுகள் வெண்ணிலாவில் சிறக்கும்.
பூத்துக் குலுங்கும் மரங்கள் அவள் மண்பரப்பை
அழகு உடை சூட்டும்.
மென்சிரிப்பும் மென்குரலும்
கொண்ட என் அன்னை
வரம் தருபவள், நலம் தருபவள்.

ஏழு கோடிக் குரல்களின் கோஷமும்
ஈரேழு கோடிக் கரங்களில் உயர்த்திய

கூரிய வாட்களும் உடைய
உன்னை சக்தியற்றவள் என்று யார் சொன்னார்,
என் அன்னையே? நீ
எண்ணற்ற ஆற்றலுடையவள் அன்றோ?

காப்பவளும்
எதிரிகளின் படைகளைச் சிதறியோட வைப்பவளுமான
என் அன்னையை நான் வணங்குகிறேன்.

நீயே அறிவு, நீயே தர்மம்,
நீயே இதயம், நீயே ஆத்மா
நீயே எம் உடலின் உயிருமாவாய்
அன்னையே, உன் தோளே வலிமை
உன் உள்ளமோ அன்பும் நன்னம்பிக்கையும்
உன் உருவே யாம் கோயிலெழுப்பும் சிலையாகும்.
போராயுதங்கள் பத்து பூண்ட துர்க்கை நீ
வாக்கிலும் தாமரையிலும் விளையாடும் கமலம் நீ
ஞானம் தரும் தேவி நீ
உன்னை வணங்குகிறேன்.

நிகரில்லா பரிசுத்த ஐசுவரியம் படைத்தவளே
நீரும் கனியும் நிறைந்திருப்பவளே
அன்னையே உன்னை வணங்குகிறேன்.

கள்ளமிலா கருமை நிறம் கொண்டவளே
புன்முறுவலோடு அணியும் ஆபரணமும் அணிந்தவளே
நிதி படைத்தவளே
நிறைந்தவளே
அன்னையே
உன்னை வணங்குகிறேன்.

(ஸ்ரீ அரவிந்தர் நூற்றாண்டு விழா மலர் 8, 1972, பக்கம் 311-14)

பங்கிம்சந்திரரின் படைப்புக்கள்

1. **லலிதா ஓ மனஸ்:** சிறுவர் பாடல், 1856
2. **துர்கேசநந்தினி:** நாவல், 1865
3. **கபாலகுண்டலே:** நாவல், 1866
4. **மிருணாளினி:** நாவல், 1869
5. **விஷவிருட்சம்:** நாவல், 1873
6. **இந்திரா:** நாவல், 1873
7. **ஜுகல்அங்குலியம்** (இரட்டை மோதிரங்கள்): நாவல், 1874
8. **லோக ரகசியம்** (சமூகத் துணுக்குகள்): நகைச்சுவைக் கட்டுரைத் தொகுப்பு, 1874
9. **விஞ்ஞான ரகசியம்** (விஞ்ஞானத்தின் புதிர்கள்): விஞ்ஞானக் கட்டுரைத் தொகுப்பு, 1875
10. **சந்திரசேகர்:** நாவல், 1875
11. **ராதாராணி:** நாவல், 1875
12. **கமலகாந்தன் தஸ்தாவேஜுகள்:** 1875
13. **விவித சமாலோசனே** (பல்வகை விமரிசனங்கள்): கட்டுரைகள், 1876
14. **ரஜனி:** நாவல், 1877
15. **கிருஷ்ணகாந்தன் உயில்:** நாவல், 1878
16. **கவிதை புத்தகம்** (கவிதைத் தொகுப்பு): கவிதை, 1878
17. **சம்யா** (சரிசமம்): கட்டுரைத் தொகுப்பு, 1879
18. **பிரபந்த புஸ்தகம்** (கட்டுரைத் தொகுப்பு): கட்டுரைகள், 1879
19. **ராஜசிம்மன்:** நாவல், 1882
20. **ஆனந்த மடம்:** நாவல், 1882
21. **முசிராம் குரேர் ஜீவன் சரிதம்** (முசிராம் குர்ருவின் வாழ்க்கை வரலாறு): நையாண்டி, 1884
22. **தேவி சௌதுராணி:** நாவல், 1884

23. **கிருஷ்ண சரித்திரம்:** கட்டுரை, 1886

24. **சீதாராம்:** நாவல், 1887

25. **விவித பிரபந்தம்** (பல்வகைக் கட்டுரைகள்) முதல் பாகம்: கட்டுரை, 1887

26. **தர்மதத்துவம்** (சமயக் கோட்பாடுகள்) முதல்பாகம்: **அனுசீலன்** (கலாச்சாரம்), 1888

27. **விவித பிரபந்தம்** (பல்வகைக் கட்டுரைகள்) இரண்டாம் பாகம்: 1892

28. **சகஜ ரசன சிக்ஷை** (கட்டுரை எழுத எளிய முறை): பாடநூல், இரண்டாம் பதிப்பு, 1894

29. **சகஜ ஆங்கில சிக்ஷை** (எளிய ஆங்கில பாடம்): பாடநூல், மூன்றும் பதிப்பு, 1894 (இதன் ஒரு பிரதியும் காணக் கிடைக்கவில்லை)

30. **ஸ்ரீமத் பகவத் கீதை:** கீதை மொழிபெயர்ப்பும் கருத்துரையும் (முடிக்கப் பெறவில்லை); ஆசிரியர் மறைவுக்குப் பின் 1902-ல் வெளியிடப்பட்டது.

31. **ராஜ்மோகன் மனைவி:** ஆங்கில நாவல்; 'இந்தியத் துறை'யில் 1864ல் தொடராக வெளியிட்டு, நூலாக 1935ல் வெளிவந்தது.

2.

NB

நேருவின் "தவறு"

மெல்போர்ன் 1981 - அக்டோபர் 2 -

1955 ஆம் ஆண்டில் இந்தோனேசியாவில் பாண்டுங் நகரில் நடந்த ஆசிய. ஆப்பிரிக்க நாடுகளின் மாநாட்டில் இன்றைய சீன பிரதமர் சூ என் லாயை ஜவஹர்லால் நேரு அழைத்துவந்து உலக அரங்கில் அறிமுகப்படுத்தினார். சூ என் லாய் பற்றி தவறான மதிப்பீட்டை வைத்திருந்தவரே நேரு [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] இன்று [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ஆசியாவில் அமைதி [illegible] பற்றி பேசுகை [illegible] [illegible] [illegible].

நேரு அதே தவறை பாண்டுங் மாநாட்டில் நேரு அன்று செய்து வைத்தார். ஆனால் 7 ஆண்டுகளுக்குள் அந்த மனிதனின் (சூ என் லாயின்) நாடு (சீனா) இந்தியாவில் படையெடுத்தது [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

17-10-81. தினமணி - [illegible] பதிப்பில் வந்தது [illegible] - [illegible] - [illegible]. [illegible] [illegible] சூ என் லாய் [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

இப்படிக்கு,
[illegible]
3-10-81.

காந்தியடிகள் தென்னாப்பிரிக்கா
விலிருந்து 1915 ஆம் ஆண்டில் இந்தி
யாவிற்கு திரும்பி வந்த உடன்
முதல் சத்தியாகிரகப் போராட்டம்
துவங்கியது பீகார் மாகாணம் - சம்
பாரணில் - அவுரித்தோட்டம் தொழிலாள
ர்களின் போராட்டம்.
2வது சத்தியாகிரகப் போராட்டம்
1919ல் - பஞ்சாப் படுகொலை [ரௌலட்
சட்டம்] சத்தியாகிரகம்
3வது - 1921 ஒத்துழையாமைப் போ
ராட்டம் இந்த சமயம் [அடிகளார். காசி
நாதனும் - காந்திய. தேசபக்தர்களும்
ஆக்ஸ். செக்கர் - மதுரை. [illegible]. ஜெகந்நா
தையரின். மதுரை பால [illegible]
சங்கீத சபையார் - திருநெல்வேலி
சொம்பின். [illegible]. பெரோஸ் சோமல் சண்முக
தேவர் [illegible] தொண்டர்கள் தேச
1921 போராட்டத்தின் காரணமாக. ஆந்திர
1-ம் போலீஸ் அதிகாரி ஆசாமத்தில்
ஆழ்ந்த நித்திரையாளர் கோர். காந்தி
தெய்வத்தின் - கேந்திரம் டாக்டர்
ஜொலிக்கும் பாய்ச்சி காவந்தி தெய்வத்
தை [illegible] - அன்னாரது [illegible]
ப்பதாகச் சொன்னவர் - காந்தி [illegible]
காலக்கட்டளை எடுத்துக் கொண்டு வந்
15 நிமிடம் அனுமதியில் பெற்று. கைதி
யாக. [illegible] மாந்திரீகம் (கிருஷ்ண)
அழைத்துச் சென்றனர்

இந்திய இலக்கியச் சிற்பிகள்

இந்த வரிசையில் இதுவரை தமிழில் வெளிவந்துள்ள நூல்கள் :

1. **லட்சுமிநாத பெஸ்பருவா**—ஹேம்பருவா
   தமிழ் : க. த. திருநாவுக்கரசு
2. **கபீர்**—பிரபாகர் மாச்வே
   தமிழ் : தி. வேங்கடகிருஷ்ணய்யங்கார்
3. **கேசவஸுதர்**—பிரபாகர் மாச்வே
   தமிழ் : ராம கோபிநாதன்
4. **ஈசுவர் சந்திர வித்யாசாகர்**—ஹிரண்மய் பானர்ஜி
   தமிழ் : ராம கோபிநாதன்
5. **ராஜா ராம் மோகன் ராய்**—சௌமியேந்திர நாத தாகூர்
   தமிழ் : க. த. திருநாவுக்கரசு
6. **பிரேம்சந்த்**—பிரகாஷ் சந்திர குப்தா
   தமிழ் : சரஸ்வதி ராமநாத்
7. **குமாரன் ஆசான்**—கே. எம். ஜார்ஜ்
   தமிழ் : கே. சி. சங்கரநாராயணன்
8. **தாரு தத்**—பத்மினி ஸென்குப்தா
   தமிழ் : அ. சீனிவாச ராகவன்
9. **வீரேசலிங்கம்**—வி. ஆர். நார்லா
   தமிழ் : நா. பார்த்தசாரதி
10. **ஸ்ரீ அரவிந்தர்**—மனோஜ்தாஸ்
    தமிழ் : பி. கோதண்டராமன்
11. **மீராபாய்**—உஷா நில்சன்
    தமிழ் : எஸ். கந்தசாமி 'துறைவன்'
12. **வேமனர்**—வி. ஆர். நார்லா
    தமிழ் : ந. சுப்பு ரெட்டியார்
13. B. M. **ஸ்ரீகண்டய்யா**—A. N. மூர்த்தி ராவ்
    தமிழ் : இரா. மதிவாணன்
14. **சந்துமேனன்**—டி. சி. சங்கரமேனன்
    தமிழ் : கு. இராஜவேலு
15. **காஸி நஸ்ருல் இஸ்லாம்**—கோபால் ஹால்டார்
    தமிழ் : K. P. S ஹமீத்
16. **வள்ளத்தோள்**—ஹிருதயகுமாரி
    தமிழ் : மா. இளையபெருமாள்
17. பசவேஸ்வரர்—H. திப்பேருத்ரசுவாமி
    தமிழ் : T.K. நாகாம்பாள்
18. பாணபட்டர்—கே. கிருஷ்ணமூர்த்தி
    தமிழ் : பெ. திருஞானசம்பந்தன்
19. பங்கிம்சந்திர சாட்டர்ஜி—S. C. ஸென்குப்தா
    தமிழ் : அசோகமித்திரன்

ஒவ்வொரு நூலும் ரூ. 2-50